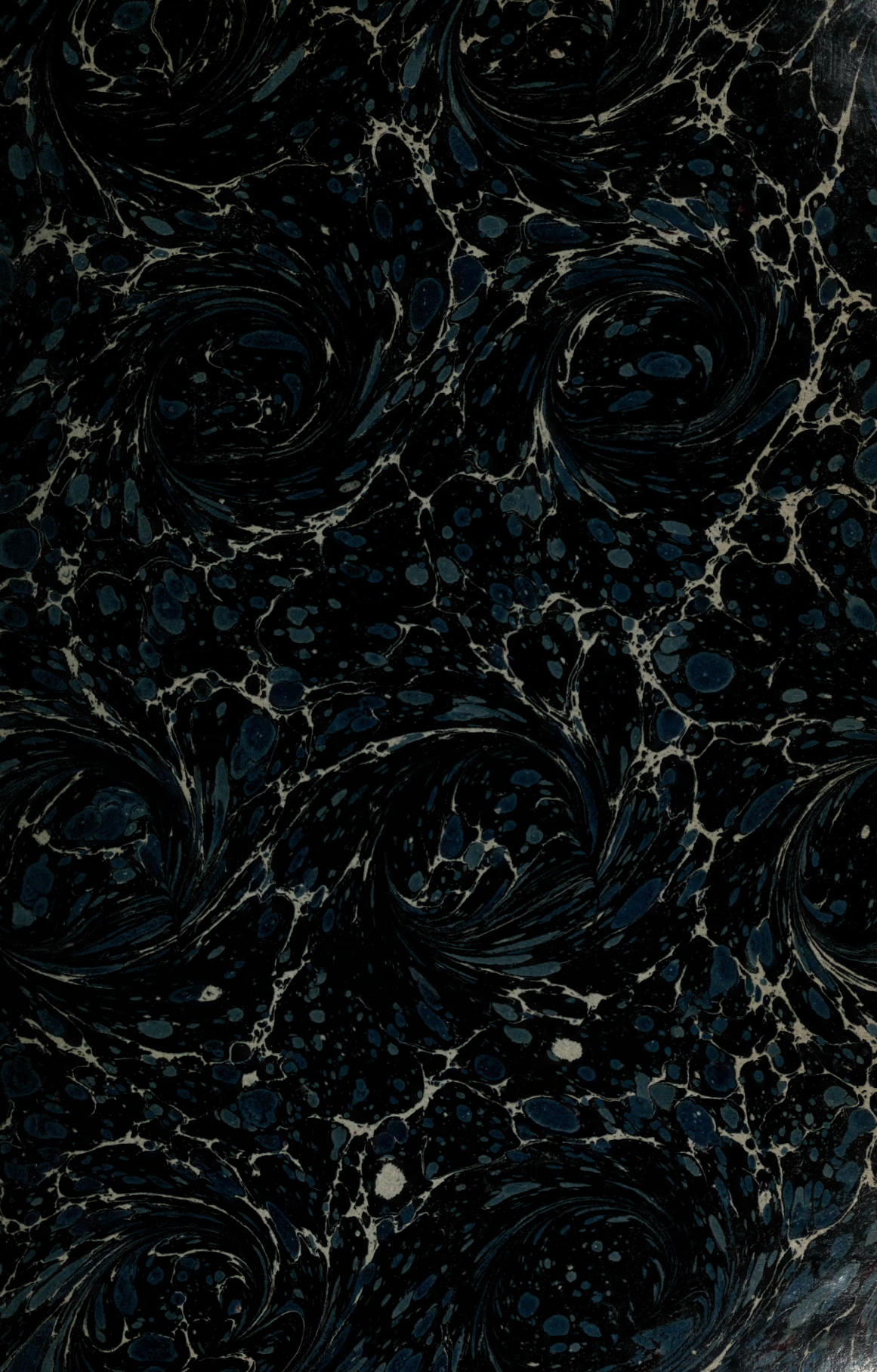
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00581968 5

FRANZ VON ASSISI

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY



FRANZ VON ASSISI

UND DIE ANFÄNGE DER

KUNST DER RENAISSANCE

IN ITALIEN

F.44947

FRANZ VON ASSISI

UND DIE ANFÄNGE DER

KUNST DER RENAISSANCE

IN ITALIEN

VON

HENRY THODE

ZWEITE, VERBESSERTE AUFLAGE

90690
24/8/08.

BERLIN
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1904

N
8080
F72T46
1904

ÜBERSETZUNGSRECHT WIE ALLE ANDEREN RECHTE VORBEHALTEN.

DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG.

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Dieses Buch ist die Frucht eines längeren Aufenthaltes in Italien. So zahllos, so verschiedenartig die Eindrücke waren, welche Natur und Kunst auf den Wandernden hervorbrachten, nirgends hat er in seinem Innersten sich tiefer ergriffen gefühlt, als in Assisi, der Heimath jenes großen Mannes, in dem wie in keinem anderen der tiefste, geheimnißvollste Geist des Christenthumes sich seiner selbst bewußt geworden und leuchtend in die Erscheinung getreten ist. In des Franziskus stiller Grabeskirche glaubte ich die Bedeutung, die dieser Mensch und sein grenzenloses Gefühl für die Menschheit und ihr ideales Streben gewonnen hat, zu ahnen, ja lebendig in mir selbst zu empfinden. Die halbbekannten schlichten Legenden, die ich hier wieder las, die alten Fresken ringsum an den Wänden, vor denen ich Stunden, Tage verbrachte, erschienen mir in einem neuen Lichte, — ein geheimnißvoller Zusammenhang zwischen Franz von Assisi und Giotto, zwischen dem Wesen und Inhalt des Franziskanerthums einerseits und der jugendlichen toskanischen Kunst andrerseits ward mir klar!

Als ich zum zweiten, zum dritten Male nach Assisi zurückkehrte, geschah es mit einem intimeren Verständniß, vielseitigerer Kenntniß jenes Jahrhunderts, dem Franz angehörte. Es begleitete mich die Erinnerung an Jacopone's Lieder, an Bonaventura's mystische Schriften, an des Berthold von Regensburg Predigten; die Erinnerung auch an alle die großen dem Heiligen geweihten Kirchen Italiens, an eine unübersehbare Menge von Kunstwerken, die ihn und seine Legende darstellen, an die christliche Kunst des Trecento überhaupt. Die mannigfachen Beziehungen zwischen der italienischen Kultur des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts und dem Wirken und den Anschauungen des Franziskus ergaben sich in großem Zusammenhange.

Dann für länger in die Heimath zurückgekehrt, ging ich an die Arbeit, den überreichen Stoff zu sichten und zu ordnen, zugleich mir eine möglichst eingehende Kenntniß der älteren italienischen Litteratur, namentlich derjenigen der Franziskaner, ferner aber auch der neueren kritischen Forschungen auf diesem Gebiete zu erwerben. Daß dieselbe nicht ohne große Lücken bleiben konnte, werden alle Diejenigen, welche den Umfang und die Schwierigkeit eines solchen Studiums selbst kennen gelernt haben, zu verzeihen wissen. Nur allzuwohl bin ich mir bewußt, für wie manche Versäumniß mich die Forscher auf dem Gebiete der Kirchen- und Litteraturgeschichte zur Rechenschaft ziehen dürften — bewußt aber zugleich, nach möglichster Vollständigkeit wenigstens gestrebt zu haben. Während dieser Studien selbst verdanke ich die erfreuendste Aufmunterung und die kräftigende Ueberzeugung, mit vielen meiner Anschauungen nicht allein zu stehen, sondern unabhängig von anderen Historikern den ihren doch vielfach ähnliche Gesichtspunkte gefunden zu haben, vor Allem Hermann Hettner's kurzem, aber inhaltreichem Aufsatz: „Die Franziskaner in der Kunstgeschichte" (Kleine Schriften, Braunschweig, Vieweg 1884, früher in Nord und Süd, Bd. XIX, 1881 veröffentlicht), den kurz charakterisirenden Bemerkungen Anton Springer's (in den Kunsthistorischen Briefen, Prag 1857 und im Textbuch zu Seemann's Kunsthistorischen Bilderbogen), Ernest Renan's Aufsatz über Franz von Assisi (Nouvelles Études d'histoire religieuse, Paris, Lévy 1884) und den von Cristofani wiedergegebenen feinsinnigen Betrachtungen einer in Rom heimischen Dame (Il settimo centenario della nascita di S. Francesco d'Assisi. Assisi, Sensi 1881, IV. Bd., S. 1 ff.). Daneben wäre wohl dieses oder jenes Kapitel in mancher von katholischem Standpunkte geschriebenen Biographie des Heiligen, auch in dem zuletzt erschienenen Prachtwerk „Saint François d'Assisi" (Paris, Plon 1885), das aber von besonderem Interesse nur durch die große Fülle von Reproduktionen aller auf Franz bezüglichen Kunstwerke ist, anzuführen, unterschiede sich nicht meine geschichtliche Betrachtung des Mannes, der Zeit und der Kunst durchaus von derjenigen solcher zum Theil mit hohem Schwunge und warmer Begeisterung geschriebener, aber mehr oder weniger mystischer Verherrlichungen. Gerade was das Geschichtliche, die historische Kritik betrifft, durfte ich auf dem durch Hase gewonnenen sicheren Boden weiterbauen und, von jedem konfessionellen Standpunkte

absehend, zu einer, wie ich hoffe, wohl begründeten, gerechteren Würdigung des großen „Menschen“ Franz gelangen.

Dem Charakter des Buches schien es mir angemessen, wenn ich es mit möglichst einfachen, aber instruktiven und die alten Originale getreu wiedergebenden Abbildungen versah. Nicht um eine kostspielige Publikation der Kunstwerke konnte es sich handeln, sondern eben um den Text erläuternde Illustrationen und zwar solche, die genügten, dem Leser eine Anschauung der Kompositionen, auf die es im Wesentlichen ankommt, zu geben. Das Material zu eingehenden stilkritischen Vergleichen kann nur eine mit allen Mitteln moderner Technik hergestellte große Publikation der wichtigen Fresken zu Assisi gewähren — möchte dieselbe nicht zu lange mehr auf sich warten lassen!

Berlin, im Oktober 1885.

Henry Thode.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Neunzehn Jahre sind verflossen, seitdem dieses Buch erschien. Lange unbeachtet, ja todtgeschwiegen, hat es allmählich und mühsam seinen Weg machen müssen, bis es zur allgemeineren Kenntniß gelangt ist. Inzwischen erlebte die 1894 von Paul Sabatier veröffentlichte Vie de St. François mehr als dreißig Auflagen. Wer sie liest, erfährt Nichts davon, daß ihr ein deutsches Werk, dieses mein Werk vorangegangen, in dem die von Sabatier geltend gemachte neue Auffassung des Mannes von Assisi bereits gegeben, nämlich der Versuch gemacht worden war, Dessen Bild, von allen konfessionellen Trübungen befreit, nach seiner rein menschlichen Herrlichkeit in schlichten Zügen zu zeichnen und den großen Wohlthäter der Menschheit in seiner geschichtlichen Stellung und Bedeutung für die Welt zu würdigen. Konnte ich, bei aller Berücksichtigung des Unterschiedes im Charakter der beiden Bücher, nicht umhin, mich über die Ungleichartigkeit ihres Schicksals zu verwundern, so beeinträchtigte dies doch in keiner Weise meine Freude, an der begeisterten Aufnahme der durch ihre lebhafte und ausschmückende Darstellungsweise fesselnden französischen Biographie,

auch seitens meiner Landsleute, zu gewahren, in wie hohem Grade die verständnißvolle Theilnahme für Franz von Assisi gewachsen ist. Meine hiermit neu auftretende Arbeit darf ihrer gewiß sein.

Trotzdem eine ungemein umfangreiche, ja kaum mehr zu beherrschende Litteratur während der letzten zwei Jahrzehnte in Sonderheit über die Quellen zur Geschichte des Franziskus entstanden ist, habe ich an meiner Darstellung von Dessen Wesen und Leben Nichts zu ändern, außer in einigen Kleinigkeiten, über welche Karl Müller's verdienstvolle 1885 erschienene Forschungen: „Die Anfänge des Minoritenordens und der Bußbruderschaften" belehrten. So manche interessante einzelne Bestimmungen über die frühesten und späteren Biographen durch sorgfältige Untersuchungen und Prüfung des Handschriftenmateriales, um welche sich Sabatier sehr verdient gemacht hat, gewonnen werden konnten, so hat sich — dies muß mit aller Bestimmtheit ausgesprochen werden — Neues für die Kenntniß des Heiligen so gut wie gar nicht ergeben. Die zahllose Meinungen und Hypothesen hervorrufende Behauptung Sabatier's, das von ihm scharfsinnig rekonstruirte und nachgewiesene Speculum perfectionis sei eine älteste wichtigste Quelle, welche an Bedeutung Thomas von Celano übertreffe, ist irrig und irrig war die von den Franziskanern Marcellino da Civezza und Teofilo Domenichelli gemeinsam mit Sabatier behauptete Entdeckung einer „vollständigen" Legende der Tres Socii. Hier liegen merkwürdige und lehrreichste Zeugnisse dafür vor, wohin bestimmte Voraussetzungen und Hyperkritik führen und welche Vergeudung von Zeit und Geist sie veranlassen können. Nach allen bis zur Erschöpfung geführten Verhandlungen bleibt es nach meinen im Anhang (S. 586—609) gegebenen Darlegungen einfach dabei, daß des Thomas von Celano zwei Viten die fast Alles in sich schließenden entscheidenden Quellen unserer Kenntniß von Franz sind, und eben ihnen entnahm ich das Thatsächliche und die Auffassung für meine Darstellung. Wenn ich die Legenda trium sociorum, die ich als abhängig von Thomas schon früher erkannt, jetzt mit Anderen für eine spätere, als Fälschung entstandene Kompilation halte, so ändert das insofern Nichts, als ich sie nur nebensächlich angeführt habe.

Eine Darlegung und Kritik der gesammten neueren Quellenforschung, an welcher sich neben Sabatier vornehmlich die beiden genannten Franziskaner, Mandonnet, P. d'Alençon, P. d'Araules, van Ortroy, Faloci-Pulignani, P. L. Lemmens, Tocco, Della Giovanna,

Salvatore Minocchi, P. Ehrle, Walter Goetz, Tilemann und H. Boehmer betheiligten, bringe ich mit den entsprechenden Citaten ihrer Arbeiten im zweiten Abschnitt des Anhanges.

Als dauernden werthvollen Besitz der Litteratur begrüßen wir — um nur die wichtigsten anzugeben — eine Anzahl von Quellenpublikationen: die seit 1898 von Sabatier in Paris veranstalteten Ausgaben des Speculum perfectionis, des Floretum S. Francisci, der Actus B. Francisci et sociorum ejus und des Fratris Francisci Bartholi de Assisio tractatus de indulgentia S. Mariae de Portioncula, die Ausgaben der Legenda trium sociorum seitens Michael Faloci-Pulignani's (Foligno 1898), der Legende des Julian von Speyer seitens d'Araules' (La vie de St. Antoine de Padoue, Paris 1899), des „Traktates von den Wundern" von Thomas von Celano seitens van Ortroy's, des Bernardo da Bessa „de laudibus" durch den P. Ilarino von Luzern (Rom 1897), der Chorlegende des Johannes durch d'Alençon (Spicilegium franciscanum 1899), der Cronica tribulationum des Angelo Clareno durch P. Ehrle (Archiv für Litt. und Kirchengeschichte 1885, II. Band) und durch Tocco (Archivio storico italiano 1885), der Scripta fratris Leonis, des Speculum perfectionis (I. redactio) und der Extractiones de legenda antiqua durch P. Lemmens (Documenta antiqua Francescana, Quarachi, seit 1901) und der Opuscula S. Francisci durch das Collegium Bonaventurae (Quarachi 1904).

In diesen Veröffentlichungen, die in mehrfachen schon verheißenen anderen Nachfolge finden werden, zeitigt die seit zwei Jahrzehnten eingetretene intensive Beschäftigung mit dem Heiligen sehr willkommene Früchte. — Von sonstigen umfänglichen Publikationen seien die Miscellanea Francescana (Foligno, seit 1886) und die Analecta Francescana (Quarachi seit 1886) erwähnt. So viel über die Franz von Assisi selbst betreffende Litteratur.

Der kunstgeschichtliche Theil dieses Buches hat manche Verbesserungen und Erweiterungen erfahren. Die neuere Litteratur wurde beachtet und benutzt, soweit dies der Rahmen der Arbeit erlaubte und meine Ansichten, was freilich in allen Hauptsachen nicht der Fall, Aenderungen erfahren haben. Für die nähere Begründung eigener neuer Meinungen darf ich auf andere Arbeiten von mir, namentlich auf meine Monographie über Giotto (1899) und auf meine Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIII. und XIV. Jahrhundert (im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XI,

XIII und XVIII) verweisen. Nicht in dem Maße, wie ich es gewünscht, konnte ich den Abschnitt über die Architektur durcharbeiten. Es fehlte mir die Zeit, in Sonderheit Enlart's Behauptungen (Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie. Toulouse 1893) im Einzelnen nachzugehen. Doch durfte ich mich damit trösten, daß meine grundsätzlichen Aufstellungen durch Enlart's viel weiter gehende Studien zumeist eine Bestätigung gefunden haben und der Gesichtspunkt, von dem aus ich die Monumente betrachtet und geordnet, in einem Buche wie diesem sein volles Recht behält.

Die werthvolle Ergänzung, die es durch das Werk von C. de Mandach: St. Antoine de Padoue et l'art italien (Paris 1899) erhielt, begrüßte ich mit besonderer Dankbarkeit.

Ueberhaupt und was das Ganze betrifft, hatte ich mich zu entscheiden, ob ich mein Buch in weitgehendem Sinne umarbeiten oder ihm seinen früheren Charakter, denjenigen einer zu mancher Kritik, aber vielleicht auch zu mancher Freude Anlaß gebenden jugendlichen Arbeit lassen sollte. Ich wählte das zweite und hoffe, daß das Alte, zumal ihm von meinem werthgeschätzten Herrn Verleger ein stattlicheres Aussehen verliehen ward, mit nicht gealterter Freudigkeit im Geiste des Franz wirken wird. Denn auf das Wirken dieses Geistes kommt es an — wer immer ihn lauter verkündigt, dient den mehr als je wiederum in unserer Zeit bedrohten Idealen christlich-germanischer Kultur.

Heidelberg, im August 1904.

Henry Thode.

INHALT

Seite

Vorwort V
Einleitung XV
I. Theil: Franz von Assisi und sein Einfluß auf die italienische Kunst.
I. Abschnitt: Franz von Assisi.
I. Die Geschichte seiner Bekehrung 3
II. Die Anfänge des Ordens 13
III. Weitere Entwicklung des Ordens 27
IV. Die letzten Lebensjahre des Franz und sein Ende 39
V. Zur Charakteristik des Franz 48
VI. Franz und die Kunst 59
II. Abschnitt: Die Darstellungen des Franz und seiner Legende.
I. Die ältesten Bildnisse 67
II. Die späteren Darstellungen des Franziskus 85
III. Die Darstellungen der Legende 100
1. Die ältesten Darstellungen 106
2. Giotto und die Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts . . 114
3. Die spätere Legendendichtung und ihre Darstellungen . . 169
III. Abschnitt: Die Kirche San Francesco in Assisi.
I. Beschreibung des Bauwerks 184
II. Die Baugeschichte nach den älteren Quellen 197
III. Die künstlerische Ausschmückung der Kirche 214
1. Die ältesten Denkmäler der Malerei 214
2. Die Werke des Cimabue 220
3. Die Schule Cimabue's 240
4. Giotto und seine Schüler 251
5. Die Sienesen 291
6. Sonstige Werke der Plastik und Malerei 297
IV. Abschnitt: Die Franziskanerkirchen in Italien.
I. Allgemeine Bemerkungen 305
II. Die ersten Niederlassungen 314
III. Die holzgedeckten Kirchen in Umbrien und Toskana 328
IV. Die norditalienischen Gewölbebauten 343
1. Der Basilika-Typus 345
2. Der Kathedralentypus 350
3. Der einfache Cisterziensertypus 364
A. Cisterzienserbauten in Italien 364
B. Die venezianischen Bettelmönchkirchen 368
C. Die lombardischen Bettelmönchkirchen 373
D. Die Gewölbekirchen in Mittel- und Süd-Italien 379

Seite

II. Theil: Das Franziskanerthum und seine Bedeutung für die italienische Kunst.
I. Abschnitt: Die Franziskaner.
I. Erste Entwicklung und Gestaltung des Ordens 391
II. Die wissenschaftlichen Bestrebungen der Franziskaner . . . 407
III. Die Predigt der Franziskaner 415
IV. Die Dichtung der Franziskaner 430
II. Abschnitt: Die künstlerische Neugestaltung der christlichen Darstellungen.
I. Das Leben Christi 459
1. Die Kindheit Christi 461
2. Die Passion Christi 473
II. Die letzten Dinge 496
III. Die Mariendarstellungen 500
1. Die Darstellungen der Maria mit dem Kinde 502
2. Die Legende der Maria und sonstige Mariendarstellungen . 511
Anhang: Ueber einige Heiligen- und Legendendarstellungen . 517
III. Abschnitt: Die allegorischen Darstellungen.
I. Die Allegorieen der Franziskaner-Gelübde und der Triumph des heiligen Franz 521
1. Die Armuth 521
2. Die Keuschheit 532
3. Der Gehorsam 535
4. Der Triumph des heiligen Franz 538
Franz als Ordenstifter 541
Anhang: Die apokalyptischen Darstellungen 541
II. Die Kreuzesallegorieen 543
1. Die Kreuzesglorie in Assisi 344
2. Der Baum des Lebens 546
3. Die Kreuzesnachfolge 554
III. Die Todesallegorieen 554
Schluß 566
Anhang.
I. Die Quellen zur Geschichte des Franz 575
II. Kritische Betrachtung der neueren Quellenforschung 586
III. Urkunden zur Geschichte der Kirche S. Francesco in Assisi . . . 609
IV. Des Rodulphus Beschreibung der Kirche S. Francesco in Assisi . . 611
V. Beschreibung der Glasmalereien in S. Francesco zu Assisi 615
VI. Die Kreuzesglorie in S. Francesco zu Assisi, Puccio Capanna, der „Meister der h. Chiara“ und der Maler Cola 621

VERZEICHNISS
DER ABBILDUNGEN UND GRUNDRISSE

1. Giotto: Franz schenkt einem Armen seinen Mantel. Fresko in der Oberkirche S. Francesco, Assisi . . . . . Taf. 1
2. „ Franz sagt sich von seinem Vater los. Ebendaselbst . „ 1
3. „ Innocenz III. ertheilt Franz die Erlaubniß zu predigen. Ebendaselbst . . . . . „ 2
4. „ Franz predigt vor Honorius III. Ebendaselbst . . . . „ 2
5. „ Franz vor dem Sultan. Ebendaselbst . . . . . „ 3
6. „ Die Stigmatisation. Fresko in S. Croce zu Florenz . . „ 3
7. „ Der Tod des Franziskus. Ebendaselbst . . . . . „ 4
8. „ Franz predigt den Vögeln. Fresko in der Oberkirche S. Francesco . . . . . „ 5
9. Unbekannter Meister: Bildniß des Franz im Sacro Speco zu Subiaco „ 6
10. Meister des Franziskus: Bildniß des Franz in S. Maria degli Angeli bei Assisi . . . . . „ 7
11. Schule von Siena: Bildniß des Franz. Akademie, Siena . . . „ 8
12. Giotto: Wie dem Jüngling gehuldigt ward. Fresko in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi . . . . . „ 9
13. „ Die Vision des Palastes. Ebendaselbst . . . . . „ 9
14. „ Die Vision Innocenz' III. Ebendaselbst . . . . . „ 10
15. „ Die Vision des feurigen Wagens. Ebendaselbst . . . „ 10
16. „ Die Vertreibung der Dämonen aus Arezzo. Ebendaselbst „ 11
17. „ Die wunderbare Tränkung des Durstigen. Ebendaselbst „ 12
18. „ Die Erscheinung des Franz auf dem Kapitel zu Arles. Ebendaselbst . . . . . „ 13
19. „ Die Stigmatisation. Ebendaselbst . . . . . „ 13
20. „ Die Vision des Augustinus und des Bischofs von Assisi. Ebendaselbst . . . . . „ 14
21. „ Die Bekehrung des Hieronymus. Ebendaselbst . . . . „ 14
22. „ Die Vision Gregor's IX. Ebendaselbst . . . . . „ 15
23. „ Die Befreiung des Häretikers Petrus. Ebendaselbst . . „ 15
24. Andrea della Robbia: Franz und Dominikus. Relief an der Halle auf der Piazza S. Maria novella zu Florenz . . . . . „ 16
25. Kirche und Kloster S. Francesco in Assisi. . . . . „ 17
26. Kirche S. Francesco in Assisi. Südansicht . . . . . „ 18
27. Grundriß der Unterkirche S. Francesco zu Assisi . . . . . S. 191
28. Innenansicht derselben Unterkirche . . . . . Taf. 19
29. Grundriß der Oberkirche . . . . . S. 195
30. Innenansicht derselben . . . . . Taf. 19
31. Ansicht der Kirche S. Francesco in Assisi von Westen . . . „ 20
32. Portal der Unterkirche zu Assisi . . . . . „ 21
33. Cimabue: Madonna. Fresko in der Unterkirche zu Assisi . . „ 22
34. Cimabue's Schule: Das Opfer Isaak's. Fresko in der Oberkirche „ 23
35. „ Die Geburt Christi. Ebendaselbst . . . „ 23
36. Giotto: Jacob am Lager Isaak's. Ebendaselbst. . . . . „ 24
37. „ Der Tod des Edlen von Celano. Ebendaselbst . . . „ 24

38. Giotto: Chiara und ihre Nonnen beweinen vor S. Damiano den todten Franz. Ebendaselbst . . . . . Taf. 25
39. Giotto (?): Ein Wunder des heil. Nikolaus. Fresko in der Unterkirche zu Assisi . . . . . „ 25
40. Unbekannter Meister: Das Grabmal des Gian Gaëtano Orsini. Ebendaselbst . . . . . „ 26
41. Giotto: Die heil. Magdalena und der Bischof Tebaldo Pontano. Ebendaselbst . . . . . „ 26
42. „ Die Kommunion der heil. Magdalena. Ebendaselbst . . „ 27
43. Unbekannter Meister: Das Grabmal des Johann von Brienne. Ebendaselbst . . . . . „ 28
44. Giotto: Franz betet in S. Damiano. Fresko in der Oberkirche zu Assisi . . . . . „ 28
45. Grundriß von S. Pietro in Assisi . . . . . S. 317
46. Die Fassade von S. Pietro in Assisi . . . . . Taf. 29
47. Die Kirche S. Maria degli Angeli bei Assisi . . . . . „ 29
48. Die Kirche S. Chiara in Assisi . . . . . „ 30
49. Grundriß der Kirche S. Francesco zu Perugia . . . . . S. 330
50. „ von S. Francesco zu Pistoja . . . . . „ 335
51. „ von S. Francesco zu Pisa . . . . . „ 336
52. „ von S. Domenico zu Siena . . . . . „ 336
53. „ von S. Francesco zu Siena . . . . . „ 337
54. „ von S. Croce zu Florenz . . . . . „ 338
55. Ansicht von S. Croce zu Florenz . . . . . Taf. 30
56. Grundriß von S. Francesco zu Parma . . . . . S. 346
57. „ von S. Francesco zu Mantua . . . . . „ 349
58. „ von S. Francesco zu Bologna . . . . . „ 353
59. „ von S. Francesco zu Padua . . . . . „ 357
60. „ von S. Francesco zu Piacenza . . . . . „ 361
61. „ von Chiaravalle bei Mailand . . . . . „ 365
62. Ansicht von S. Maria dei Frari in Venedig . . . . . Taf. 31
63. Grundriß von S. Maria dei Frari . . . . . S. 371
64. „ von S. Francesco zu Cremona . . . . . „ 376
65. „ von S. Francesco zu Pavia . . . . . „ 376
66. Antonio Vite: Jacopone da Todi. Bild in der Sakristei des Domes zu Prato . . . . . Taf. 32
67. Giotto: Die Weihnachtsfeier zu Greccio. Fresko in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi . . . . . „ 32
68. „ Die Anbetung der heil. drei Könige. Fresko in der Unterkirche zu Assisi . . . . . „ 33
69. „ Kreuzigung Christi. Ebendaselbst . . . . . „ 33
70. „ Maria mit dem Kind. Fresko in der Oberkirche zu Assisi „ 34
71. Ambrogio Lorenzetti: Maria mit dem Kinde. Gemälde in S. Francesco zu Siena . . . . . „ 34
72. Giotto: Allegorie der Armuth. Fresko in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi . . . . . „ 35
73. „ Allegorie der Keuschheit. Ebendaselbst . . . . . „ 36
74. „ Allegorie des Gehorsams. Ebendaselbst . . . . . „ 37
75. „ Die Glorie des Franz. Ebendaselbst . . . . . „ 38
76. „ Allegorie der Vergänglichkeit. Fresko in der Unterkirche zu Assisi . . . . . „ 39

EINLEITUNG

Die Geschichte des menschlichen Geschlechtes vollzieht sich in einzelnen großen Bewegungen der Entwicklung. So weit entfernt die Wissenschaft auch noch sein mag, diese auf allen Gebieten menschlichen Werdens dem Zusammenhang nach selbst zu erkennen, so deutlich ahnt sie ihn doch, so erfolgreich ist sie bestrebt, die unsichtbaren Fäden, die von Gedanke zu Gedanke, von That zu That Eines an das Andere binden, aufzufinden und zu verfolgen. Der Forscher, welcher sich die Geschicke der Menschheit, diesen an Fragen und Räthseln reichsten Theil der allgemeinen Naturgeschichte zum Studium gemacht hat, muß ebenso wohl wie jener, der die Veränderungen der anorganischen Materie betrachtet, bestrebt sein, an Stelle willkürlicher Katastrophen vielseitig bedingte, allmählich sich vorbereitende Wandlungen anzunehmen. Was ihm seine Aufgabe aber erschwert, bleibt immer, daß er sich der allgemeinen Verständlichkeit zu Liebe zu einer systematischen Gliederung verstehen muß, daß er gezwungen wird, Abschnitte zu machen, die das organische Ganze grausam in einzelne Theile zerlegen. Der unendliche Reichthum der Erscheinungen selbst an solchem herausgerissenen Theile zwingt ihn von Neuem zu zerlegen und schließlich mag er wohl glauben, im kleinsten Theile ein in sich abgeschlossenes, selbstthätiges Ganze zu sehen, da es doch nur Bedeutung hat im weiten Zusammenhange des Ganzen. Und wieder auf der anderen Seite lassen sich doch nur aus dem eingehenden Studium der Details durch Rückschluß die ersten Grundbedingungen für die Würdigung und Kenntniß der großen bewegenden Kräfte schaffen. Der einzelne Mensch in seinem Lebensgange, in seiner körperlichen und geistigen Entwicklung, in seinem Verhältniß zur Außenwelt wird so der Ausgangspunkt zur geschichtlichen Betrachtung des Menschengeschlechtes überhaupt. Je größer die geistige Bedeutung eines Einzelnen und mit ihr sein Einfluß, desto wichtiger wird seine Kenntniß dem Ge-

schichtsschreiber — und so hat derselbe schließlich Recht, da er einmal gezwungen ist, Abschnitte zu machen, sie mit dem Auftreten der größten und einflußreichsten Männer zusammenfallen zu lassen. Er nimmt dabei freilich die Wirkung, die sie als Repräsentanten einer bestimmten Richtung ausüben, als Eintheilungsgrund, während doch die Richtung selbst in ihrer genetischen Entwicklung als einheitlicheres Ganze die eigentliche Norm abgeben sollte — aber praktische Rücksichten nöthigen ihn wohl noch auf lange Zeit hinaus dazu.

Der Name eines einzelnen großen Mannes steht auch an der Spitze dieses Buches — mit eben jenem Rechte, mit dem man die gemeinschaftliche Bestrebung eines Theiles der menschlichen Gesellschaft nach dem Namen des Mannes bezeichnet, in dem sie sich gleichsam ihrer selbst bewußt wird, in dem sie ihre Verkörperung erhält, durch welchen sie die Herrschaft über andere Elemente der Zeit und damit den Einfluß auf die folgende gewinnt. Nur in einem solchen Manne läßt sie sich erfassen und verstehen. Er gleicht der Blüthe, an der man vor Allem die Pflanze erkennt, nach der man sie zu nennen liebt, die für das größere oder mindere Wohlgefallen an ihr maßgebend wird. Und wie das farbige, duftende Gebilde nur entsteht, wenn die Pflanze dem Höhepunkt ihrer Entwicklung sich nähert, wie es des wärmenden Sonnenlichtes bedarf, sich voll zu entfalten, und wie es endlich zur Bedingung wird für die Frucht, so der menschliche Genius!

In Franz von Assisi gipfelt eine große Bewegung der abendländischen christlichen Welt, eine Bewegung, die nicht auf das religiöse Gebiet beschränkt, sondern universell im eigentlichsten Sinne die vorbereitende und treibende Kraft der modernen Kultur ist. Sie mit einem kurzen Worte zu bezeichnen, möchte ich sie die Bewegung der Humanität nennen. Sie beginnt im XII. Jahrhundert, erreicht ihren Höhepunkt in Franz um 1200 und erstreckt ihre Wirkung bis etwa in die Mitte des XIV. Jahrhunderts hinaus, um welche Zeit die durch sie geförderte neue Bewegung des Humanismus und der Reformation einsetzt. Sie mit wenigen Worten schon hier Eingangs zu kennzeichnen — so ist ihr Inhalt die Befreiung des Individuums, das in einer subjektiven harmonischen Gefühlsauffassung der Natur und der Religion, im Großen und Ganzen noch innerhalb der Schranken des katholischen Glaubens, aber unbewußt doch schon über dieselben hinausstrebend, seine Rechte gegenüber der Allgemeinheit sich erobert. Sie äußert

sich in dem Emporkommen des Bürgerstandes, der sich mit seinen neuen Anschauungen der Natur und Religion auch neue Formen des sozialen Lebens, wie des kirchlichen Kultus schafft. Wie sie auf der einen Seite das Lehnswesen sammt seiner dichterischen Verherrlichung untergräbt, die phantastischen Ideale der Kreuzzüge stürzt und an der scholastischen Philosophie wenigstens zu rütteln beginnt, so schenkt sie auf der anderen Seite der Menschheit die ersten Bedingungen einer persönlichen Freiheit, einer neuen geistlichen Poesie, einer neuen Kunst und die erste Vorahnung allgemeiner Denkfreiheit. Die innerste Triebkraft, die solche Wunder zu Wege bringt, ist das erwachende starke individuelle Gefühl. Dieses Gefühl aber scheint in einem einzigen Menschen, Franz von Assisi, als glühende, tiefinnerliche Liebe zu Gott, der Menschheit und der Natur gleichsam zu gipfeln. Von einer Schilderung dieses merkwürdigen Mannes, der weniger als ein Heiliger der katholischen Kirche denn vielmehr als der Träger einer weltbewegenden Idee die Verehrung aller Nachgeborenen verdient, hat die Betrachtung dieses jugendfrischen Lebens, das die alten Formen zerbricht, auszugehen. So viel über Franz geschrieben worden ist, die volle Gerechtigkeit ist ihm noch nicht widerfahren — möge dieses Buch als ein Versuch, den bedeutenden Mann aus dem engen Rahmen der Kirchengeschichte als Mittelpunkt in das frohe, vielbewegte Treiben einer neue Ziele anstrebenden Zeit zu versetzen, dazu beitragen. Der begeisterte Verkündiger der Humanität erhalte seine vollen Rechte als Vertreter der ganzen Bewegung.

Die mannigfachen Verzweigungen derselben aber und damit sie selbst nach ihrem ganzen Umfange zu erfassen und darzustellen, erforderte vielseitigere Kenntnisse, als sie dem Verfasser zu Gebote stehen. So weit es ihm möglich war, hat er die verschiedenartigen Bestrebungen der Zeit im Allgemeinen anzudeuten gesucht, im Einzelnen und eingehend nur die Bewegung, wie sie sich auf dem Gebiete der Kunst geltend macht, studirt. Und die Berechtigung dazu ergiebt sich aus dem Stoffe selbst. So reichhaltig die Aeußerungen der neuen Geistesrichtung sind, den beredtesten Ausdruck gewinnt dieselbe doch in der Kunst. Diese ist ihre größte, herrlichste Frucht. Sie geht der Verwirklichung des neuen Ideals auf politischem und wissenschaftlichem Gebiete voraus, wie die Morgenröthe der Sonne. Das erstgeborene unter den Kindern christlich-humaner Weltanschauung, herangewachsen zu einer Zeit, da die

anderen noch unmündig, lehrt sie die jugendlich-enthusiastische Gesinnung der Menschheit, der sie entsproßt, deutlicher erkennen und schätzen.

Des Franziskus Leben fällt in die Zeit, welche die mittelalterlichen Ideale des weltlichen Lehnsstaates und der geistlichen Hierarchie zur Reife gelangt sieht. Im Kampfe mit einander waren Beide groß und stark geworden, im Kampfe standen sich ihre Vertreter, der Kaiser und Papst gegenüber, als Beide den Gipfel ihrer Macht erreicht, im Kampfe sollten sie von der Höhe abwärts schreiten. Von einem Sieg der einen Gewalt kann nicht die Rede sein: die Gegner der Hohenstaufen waren eben ein Alexander III. und ein Innocenz III. Und doch einen kurzen Augenblick mochte es scheinen, als habe der Stellvertreter Christi sich noch um eine Stufe höher geschwungen, als der römische Kaiser — in jenem Augenblick, als Innocenz III. seinem gegen die Hohenstaufen erhobenen Schützling, dem Welfen Otto IV., in Rom die Krone aufsetzte. Da durfte er glauben, das Szepter der Welt in der Hand zu tragen. Der Vertreter der größten weltlichen Macht erkannte seine Oberherrschaft an, sein Richterspruch erklang gebietend am französischen und englischen Hofe, seine Legaten vertraten siegreich die Ansprüche des Papstthums in den nordischen Reichen, die morgenländische Kirche huldigte seit der Errichtung des byzantinischen Kaiserthums dem römischen Bischofe. Es war ein kurzer berauschender Traum! Nur wenige Tage — und der demüthige Welfe schien der herrischen Hohenstaufen einer geworden zu sein, der mit der Krone auch alle Rechte und Pflichten des deutschen Kaisers übernommen. Und zur selben Zeit erhob sich mit beispielloser Kühnheit das südfranzösische Volk gegen die heiligen Satzungen der Kirche selbst!

Wie groß aber immer der Gegensatz zwischen Papst und Kaiser gewesen, innige Bande vereinten doch den Lehnsstaat und die Hierarchie zu einem gemeinsamen Ganzen. Die vornehmen kirchlichen Würdenträger waren zugleich die Träger weltlicher Lehen und den Rangstufen der weltlichen Großen entsprachen die der kirchlichen Großen. Die Gemeinschaftlichkeit der Bestrebungen trat nirgends leuchtender und erhebender zu Tage, als in den Kreuzzügen. Da weiß man thatsächlich nicht, waren dieselben mehr weltliche oder geistliche Unternehmungen. Sie bleiben eben die Kraftäußerung der gesammten christlichen Welt gegenüber der

mohamedanischen Macht des Orients. Wie aber auf geistigem Gebiete das Ritterthum seine Verherrlichung in der Poesie des Minnegesanges und der Heldendichtung fand, eine Blüthe der weltlichen Poesie an den Fürstenhöfen sich entfaltete, so wob die scholastische Gelehrsamkeit der Universitäten, unter denen Paris die erste Stelle behauptete, einen Glorienschein um das Haupt der Hierarchie. Bei dieser innigen Verschmelzung der beiden Gewalten mußte jeder Schlag, der gegen eine derselben ausgeführt wurde, auch gegen die andere gerichtet sein. Die Bewegung, die eben in der Zeit der höchsten Blüthe des mittelalterlichen Wesens drohend ihr Haupt erhebt und ihre Stimme mitten hinein in die lärmende Selbstvergötterung der feudalen und der hierarchischen Verfassung erschallen läßt, wendet sich zugleich gegen die erstere, wie gegen die letztere. Sie geht von dem Volke aus, das, bisher kaum beachtet, sich aus der Stellung des rechtelosen, dienenden Gesellen zu selbstständiger, Achtung verlangender Thätigkeit erhob. Die Kreuzzüge sind es gewesen, die es vom zwingenden Banne lösten, die auf die äußeren Lebensbedingungen, wie die Denkweise befreiend gewirkt haben. Die häufige direkte Berührung mit der Kultur des Morgenlandes hob schnell und dauernd den bisher kaum gekannten Handel zu einer ungeahnten Bedeutung und befreite zugleich die Geister von der einseitigen Befangenheit vaterländischer Sitte und Anschauung. Wie die Kreuzfahrer den üppigen Luxus des orientalischen Lebens kennen und bewundern lernten, so wurden sie binnen kurzem auch mit der so sehr von der ihrigen abweichenden Weltanschauung und Religion vertraut gemacht, die ihnen wohl sündhaft und ketzerisch erschien, aber doch in Achtung gebietender Weise das vollgültige Recht der Existenz dem Christenthum gegenüber aufrecht erhielt. Als einmal erst der regelmäßige Verkehr zwischen den Städten des Abend- und des Morgenlandes hergestellt war, wanderten nicht nur die Handelsartikel des letzteren über Italien nach Deutschland und Frankreich, sondern auch profane Künste und Wissenschaften, wie religiöse Meinungen. Im Laufe des XII. Jahrhunderts erlangen daher einerseits die Städte einen außerordentlichen Aufschwung und mit ihnen die Handel und Gewerbe treibenden Stände, andrerseits entstehen zugleich Sekten, die, zumeist die altketzerischen Anschauungen der Manichäer zur Schau tragend, in direkte Opposition zur römischen Kirche treten. Die Verbreitung und Bedeutung derselben muß größer gewesen

sein, als es die Kirche selbst zugestehen mochte. Man spürt das deutlich an der gewaltigen Kraftanstrengung, die sie im Anfang des XIII. Jahrhunderts machen muß, ihrer Herr zu werden.

Was für die Hohenstaufen die italienischen Städte, waren für die Päpste derselben Zeit die Ketzergemeinden. Und es ist wohl mehr als Zufall, daß die großen Kommunen Norditaliens zugleich die eigentlichen Sitze der Patarener, Katharer oder wie man diese Feinde kirchlicher Autorität nennen mochte, waren. Der erste Herold der neuen Zeit ist jener Arnold von Brescia, der laut und vernehmlich gegen den weltlichen Besitz der Kirche predigt und die Römer zur Wiedereinsetzung eines Senats und Wiederherstellung altrömischer Unabhängigkeit in Feuerreden entflammte. Hadrian IV. und Friedrich I. vollzogen gemeinsam an ihm das Gericht: er ward 1155 gehängt und verbrannt. Die Volkssache hatte ihren ersten Märtyrer. Jener Arnold aber hatte zu den Füßen Abälards gesessen — auch in der Wissenschaft, in Abälards Streben, dem natürlichen Verstande zu seinem Rechte zu verhelfen, ebensowohl, wie in der allgemeinen Menschenliebe seines großen Gegners Bernhard von Clairvaux flammt ein neues junges Gefühl auf. Dann kurze Zeit darauf erfolgt das erste bedeutende aggressive Vorgehen Mailands und der ihm verbündeten lombardischen Städte gegen den Kaiser, und die Auflehnung der Waldenser in der Provence gegen die Hierarchie. Das lehrt uns zugleich den Heerd der Volksbewegung kennen: das nördliche Italien und das angrenzende Südfrankreich. Der Grund, warum sie gerade hier zum Ausbruch kam, ist unschwer zu finden. Hatte doch Italien während der vorhergehenden Jahrhunderte immer eine Sonderstellung innegehabt. Nicht wie in den Ländern nördlich der Alpen waren hier die Spuren römischer Kultur von den Pferdehufen der germanischen Heere zertreten und verwischt worden, sondern ein guter Theil der römischen Institutionen, der Rechtsverhältnisse wie der Munizipalverfassungen, hatte sich unter der durchsichtigen Hülle der germanischen Lehensverfassung erhalten. Wie das Volk selbst ein wunderliches Gemisch einheimischer römischer und eingewanderter longobardischer Elemente bildete, so auch seine Verfassung. Ein Lehensstaat in seiner strengen logischen Ausbildung hatte niemals daraus werden können. Der Kaiser, der fern in Deutschland lebte und regierte, repräsentirte wohl den geheiligten Herrscher, aber ein eigentlicher Oberlehnsherr, in dessen Person ein vielgliedriges System seinen höchsten

Abschluß erreichte, war er für Italien nicht. Eine mehr oder weniger republikanische Selbstregierung konnte sich seit der Zeit der Ottonen, welche die Zeit der Exemtionen vom Grafenbann gewesen war, in den Städten ungestört entwickeln. Erschien dann der Kaiser mit seinem Heere diesseits der Alpen, so konnten die Konflikte nicht ausbleiben, der Gewalt mußte zeitweilig das dem Volke stets bewußte Recht weichen. Kaum aber war er wieder den Blicken entschwunden, war Alles wieder beim Alten und die vorübergehenden Störungen vermochten die freiheitliche Entwicklung nicht zu hemmen. Im Gegentheile lernte man bald den Hader zwischen Papst und Kaiser benutzen und trieb eine egoistische Politik, deren Prinzip nicht die Befolgung eines geheiligten Staatsrechtes, sondern die möglichst gewandte Ausbeutung jeglicher Situation in partikularistischem Interesse war. Als Folge ergab sich, daß die Stadtbevölkerung bald wie dem Kaiser, so auch dem Papste gegenüber eine ziemlich unabhängige Stellung gewann, daß sie, gesucht von beiden Gewalten, ohne wesentliche Gefährdung einer freieren Auffassung auf weltlich politischem, wie geistlich religiösem Gebiete huldigen durfte. So erklärt sich denn auch die anscheinend wunderbare Thatsache, daß das eigentliche Heimathsland der päpstlichen Macht mit seinen schnell zu außerordentlicher Kraft und Wohlhabenheit gelangten großen Städten der Hierarchie gegenüber eine unabhängigere Stellung einnahm, als die ferneren großen Reiche des Westens. Und daß dies in Sonderheit für das nördliche Italien gilt, ergiebt sich wiederum aus der wichtigen Mittelstellung desselben zwischen Rom und Deutschland. So kam es, daß um 1200 die durch die Kreuzzüge gezeitigte revolutionäre Bewegung eben hier und in dem benachbarten Südfrankreich zum Ausbruch kam und zwar in offenem Kampfe zugleich gegen den Lehensstaat und die römisch-katholische Kirche sich richtete.

Vertreten aber die Angegriffenen ein Prinzip, nämlich dasjenige einer schematisch verallgemeinernden Gliederung der Menschheit in Freie und Unfreie, so liest man aus den Aufschriften der Banner der Angreifenden unschwer einen anderen Wahlspruch heraus: das freie Recht des Individuums!

Der Sieg der Städte entschied zu Gunsten der äußeren sozialen Berechtigung des Bürgerthums neben den privilegirten Klassen der Fürsten und Ritter. Von um so größerer Bedeutung wurde nun die Entscheidung auf dem geistigen Gebiete. Es schien sich nur

um zwei Möglichkeiten zu handeln: entweder die Opposition ward von der Kirche vollständig zu Boden geworfen, oder sie erwarb sich eine selbstständige Berechtigung. Bei näherem Einsehen zeigt es sich deutlich, daß Beides unmöglich war: keine wenn auch noch so große Gewalt vermochte die gerechten Forderungen des zum Selbstbewußtsein erwachenden dritten Standes zum Schweigen zu bringen, wie andererseits die Ziele desselben zu unbestimmt waren, als daß die Bewegung eine einheitliche, selbstständig sich regelnde hätte werden können. Da trat, von der ewigen Gesetzmäßigkeit folgerechter geschichtlicher Entwicklung hervorgerufen, Franz von Assisi auf, der aus seinem die Entscheidung ahnenden und vollziehenden genialen Vermögen das versöhnende Wort fand! Er leitete die fortschrittliche ungestüme Strömung in ein abgegrenztes Flußbett und erwarb sich so das ewige Verdienst, sie vor einer unzeitigen Zertheilung bewahrt, ihre Kräfte gesammelt und auf ein einheitliches Ziel hin gerichtet zu haben. Das Ziel ist die Verinnerlichung des Menschen, das segensvoll einschränkende Bett die christliche Lehre und die erste bedeutende Verwerthung der konzentrirten Kraft kommt der Kunst zu Gute!

Der nachgebende Theil aber beim Friedensschluß der zwei Partheien war die römische Kirche. Es ist nicht mehr und nicht weniger als eine Reform derselben, welche dieser Friedensstifter unmerklich und ohne einen Widerspruch zu finden, bewirkte. Er selbst, seiner ganzen Natur nach der Freiheitsbewegung angehörend und aus dieser hervorgegangen, aber nach seiner idealistischen Anlage in positivem Glauben ein Verehrer der von Gott selbst gestifteten Kirche, übertrug die Anschauungen einer volksthümlichen Religion, einer allem Dogmatischen fremden, rein im subjektiven Gefühl wurzelnden Liebe zu Gott, einer dem hierarchischen Prinzip zuwiderlaufenden persönlichen Nachfolge Christi in die römische Kirche selbst. Als Innocenz III. 1208 Franziskus und allen seinen Jüngern das Recht der freien Predigt gewährte, gewährte er zu gleicher Zeit dem Volke seine Forderungen, denn das Recht der freien Predigt, das heißt eines persönlichen Verhältnisses zur Bibel und Lehre, war es ja vor Allem gewesen, was die Waldenser für sich, für das Volk verlangt. Indem Franziskus und sein die Volkselemente in sich aufnehmender Orden es sich zur Aufgabe machte, den Bedürfnissen des Einzelnen durch die Predigt Genüge zu thun, wurde zwar das in seiner allgemeinen Durchführung überhaupt un-

mögliche Verlangen modifizirt, aber das eigentliche Wesentliche: ein volksthümliches Christenthum geschaffen. Die Kluft, die zwischen den aristokratischen Institutionen des Klerus und des Benediktinermönchswesens einerseits und der großen Menge der Laien andrerseits gähnte, ward durch die demokratische Institution der Bettelmönche überbrückt. Die Hierarchie mußte sich zu der Aufnahme dieses heterogenen Elementes verstehen, wie der Lehensstaat zu der Anerkennung der Städte. Und wie die Städte, so wurden die Bettelorden in den folgenden Jahrhunderten die eigentlichen Träger neuer Zivilisation und Bildung. Die Beiden gehen demnach auch Hand in Hand: die Städte werden die Heimath der predigenden Mönche und die volksthümliche Religion der letzteren wird die Religion der Städte. Jeder Theil giebt und jeder empfängt.

Es kann keine Frage sein, daß die Folge dieser Wandlung eine Kräftigung und Vertiefung des Christenthums gewesen ist. Was man Gegentheiliges sagen mag, beruht auf einer Ueberschätzung aller jener Erzählungen von Unglauben, Ketzerthum, Materialismus, welche die zumeist von Geistlichen geschriebenen Chroniken der Zeit bringen. Gewiß ist es wahr, daß das Sektenwesen durch die Franziskaner und Dominikaner nicht erstickt worden ist, daß der Wohlstand in den Städten vielfach mit dem Genußleben auch Gleichgültigkeit gegen die Religion und Skeptizismus hervorbrachte — im Großen und Ganzen aber herrschte doch ein tief und wahr empfundener christlicher Glaube, der vor jenem des frühen Mittelalters eine größere Innerlichkeit und eine größere Gefühlswärme voraus hat. Das bezeugt nicht allein die beispiellose Verbreitung der Bettelmönchorden, die Größe und der reiche Schmuck ihrer zahllosen Kirchen, sondern auch die kirchliche Litteratur, die in dem größten Gedichte jener Zeit ausgesprochene Weltanschauung und die bildende Kunst. Das Alles aber berechtigt uns, jene volksthümliche Bewegung als die der christlich-katholischen Humanität zu bezeichnen. Wie sich dann in ihrem Verlaufe neben den positiven Errungenschaften, welche man dem Franziskanerthum in Gesittung und Kunst dankt, wiederum aus ihm eine der Kirche sich feindselig entgegenstellende Richtung entwickelt, wird später noch seine Berücksichtigung finden. In den Bestrebungen Michael's von Caesena und Wilhelm's von Occam macht sich in höchst konsequenter Weise hundert Jahre später die Erkenntniß geltend, daß jene durch Franz bewirkte Reform der Kirche doch

nichts anderes als einen für die Dauer unmöglichen Kompromiß zwischen zwei heterogenen Elementen, der geistlichen Autorität und der geistigen Freiheit, bedeute. Und damit beginnt ein erneuter Kampf mit Rom, dessen Verlauf unser Thema nicht mehr berührt.

Noch Eines aber muß in Erwähnung gezogen werden. Welche Rolle spielt denn bei dieser Neugestaltung der Verhältnisse jener andere Bettelmönchorden der Dominikaner, der doch meist an Bedeutung dem der Franziskaner verglichen wird? Die Antwort ist: eine untergeordnete! Vor allem ist Dominikus nicht wie Franz aus dem Volke und seinen Bestrebungen hervorgewachsen — er ist nicht wie dieser ein Repräsentant der volksthümlichen Anschauungen. Von dem Standpunkte orthodoxen Kirchenglaubens aus kommt er, dem Ketzerwesen in Südfrankreich oppositionell gegenüberstehend, zu der selbstständigen Ueberzeugung, nur die Volkspredigt helfe der Kirche aus der Gefahr. Aber seine Predigt richtet sich mit den Waffen des Dogmas gegen die Irrlehren und vertheidigt die Hierarchie. Er steht partheiisch auf der Seite von Rom, während Franz ein unpartheiischer Vermittler ist. So gründet er auch anfangs keinen eigentlich neuen Orden, sondern nimmt die Regel der Augustiner an. Erst später unter dem Einfluß und nach dem Vorbilde der Minoriten-Kongregation entsteht die Bettelmönchgemeinde der Dominikaner. Fortan sind bei Beiden die Gelübde dieselben, die Thätigkeit besteht bei Beiden in der Predigt — aber der Geist ist ein ganz verschiedener! Die Dominikaner werden nur scheinbar Freunde des Volkes, nicht mit dem Herzen, — sie vertreten die alte hierarchische Form des Christenthumes und gebrauchen zur Vertheidigung derselben die Waffen der Inquisition, welche die Kurie vertrauensvoll in ihre Hände gelegt hat. Die Liebe des Volkes haben sie nie in dem Grade, wie die Franziskaner besessen, weil sie kein wirkliches Verständniß für dasselbe hatten. Daß gleichwohl auch sie gewaltige Volksprediger gewesen sind, daß auch sie Bedeutendes gewirkt, wird Niemand leugnen, aber ihr eigentlicher Beruf ist der wissenschaftliche Kampf gegen Ketzer aller Art. Ihre scholastische Weisheit bezeichnet den Höhepunkt der mittelalterlichen Theologie und ragt in eine Zeit hinein, die, wie wir gesehen haben, bereits ganz anderen Idealen nachging. Es ist bedeutsam, daß erst im Verlaufe des XIV. Jahrhunderts auch sie unter den siegreichen Einfluß der Humanitätsbewegung geriethen, aber gleichsam gezwungen, nicht wie die Franziskaner Anführer

und Vorkämpfer derselben. Die Mystik des Franz und seiner großen Schüler war eine befreiende That, die Mystik der Tauler, Suso nur die Vorbereitung auf eine solche!

So bleibt dem Franziskus die weltgeschichtliche Bedeutung, die wir kurz zu skizziren versucht. Wenden wir uns nun zu ihm selbst, zu seinem Leben und Wirken, um in diesem einerseits die Bestätigung für das Gesagte zu finden, andererseits die Eigenart der geistigen Stimmung der Zeit besser kennen zu lernen! Eine neue Biographie des Franz erscheint zudem trotz der grundlegenden Lebensbeschreibung von Hase[1]), die zuerst glänzend und siegreich gegenüber den zahlreichen Verherrlichungen des Heiligen der historischen Kritik zu ihrem Rechte verhalf, trotz Bonghi's interessanter Studie[2]), welche die von Vogt neu gelieferten Beiträge[3]) verwerthete, nicht überflüssig. Sie ist auf eine eingehende Vergleichung und Kritik der drei Hauptquellen, deren Verhältniß zu einander zugleich mit einer kurzen Geschichte der Franziskanerlitteratur im Anhang A eine besondere Besprechung finden soll, gegründet. Jene Quellen sind:

I. Die I. vita des Franz von Thomas von Celano. Vor 1230.
II. Die II. vita von ebendemselben. Zwischen 1244 und 1246
III. Die vita des Bonaventura. 1261.

Erst Bonghi hat auf die ganz in Vergessenheit gerathene II. vita wieder aufmerksam gemacht, sie aber zu wenig ausgenutzt, obgleich sie doch namentlich für die Kenntniß von Franziskus' Charakter die wichtigste Quelle, zugleich aber auch deßwegen von besonderer Bedeutung ist, weil Bonaventura das Meiste, was man bisher für neu von ihm beigebracht glaubte, ihr entnimmt.

Haben wir aber erst Franz selbst und sein Leben näher kennen gelernt, so werden wir eingehender dem vielverzweigten Einfluß, den er und sein Orden auf die Entwicklung der großen christlichen Kunst in Italien ausgeübt, unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

---

[1]) Franz v. Assisi. Ein Lebensbild. Leipzig 1856. 8°.

[2]) Francesco d'Assisi. Città di Castello 1884. 8°.

[3]) Denkwürdigkeiten des Minoriten Jordanus von Giano. Abhdl. der phil. hist. Kl. der K. Sächs. Ges. der W. V. Bd. 1870.

ERSTES BUCH

FRANZ VON ASSISI

UND SEIN

EINFLUSS AUF DIE ITALIENISCHE KUNST

ERSTER ABSCHNITT

FRANZ VON ASSISI

I. Die Geschichte seiner Bekehrung.

Im Jahre 1181 ward einem wohlhabenden Kaufmann von Assisi, dem Petrus, Sohn des Bernardone, während er gerade Geschäfte halber in Frankreich weilte, von seiner Frau Pica ein Sohn geboren, den sie Johannes nannte.[1]) Des Knäbleins künftige Bedeutung soll nach der Erzählung der späteren Legende ihm schon am Tage der Namengebung von einem fremden Pilger, der damit vielleicht seinen Dank für ein empfangenes Almosen ausdrücken wollte, vorausgesagt worden sein, wie auch der Mutter stolze Hoffnungen, zur Zeit als das Kind bereits herangewachsen war, in prophetischen Worten dem Zweifel der Nachbarn gegenüber sich Luft machten. Sie war es, die in dem kindlichen Gemüthe die warme Herzensempfindung, den frohen Sinn und die reine Begeisterung für alles Edle pflegte und entwickelte, mag auch der Vater, der von den alten Biographen nur als hartherzig und habgierig geschildert wird, nicht gar so schlimm gewesen sein. Wenn er sich später von dem ungerathenen Sohne, der das väterliche Gut für nichts werth zu halten und, dem gesitteten Berufe sich entziehend, ein Vagabundenleben zu führen schien, lossagte, zeugt dies doch weniger von einem verdorbenen Charakter, als von einer Erbitterung, die man dem um seine schönsten Hoffnungen betrogenen Manne wohl zugute halten muß. Es ist ihm nur gegangen, wie manchen anderen rechtlichen, aber von beschränkten Anschauungen verblendeten Vätern, die in sich selbst nicht

[1]) Noch bleibt es zweifelhaft, ob das Geburtsjahr 1181 oder 1182 ist. Mir scheint das erstere wahrscheinlicher. Vergl. A. am Schlusse des Kapitels.

die Erklärung finden für die ungewöhnliche und Bedeutendes versprechende Anlage des Sohnes und, in thörichtem Wahne sie bekämpfend, die eigene Autorität untergraben.

Es ist viel darüber gestritten worden, woher die Familie des Franz eigentlich stamme, doch haben die Forschungen Cristofanis wenigstens das eine mit Sicherheit ergeben, daß ältere Geschichtsschreiber, die sie von den Moriconi in Lucca und Pisa herleiten, ihr Gebäude auf den Sand gesetzt haben, und daß man wohl die Nachkommen des Pietro bis ins vierte Glied verfolgen kann, von seinen Vorfahren aber eben nur den Namen des Vaters kennt. Eher dürfte eine Möglichkeit vorhanden sein, die Genealogie mütterlicherseits festzustellen: da bringt Papini die Mittheilung, daß in dem von P. Claudius Frassen gegebenen Kommentar zu einer 1703 erschienenen Ausgabe der Regel der Tertiarier die Bemerkung sich finde, Pica stamme aus der edlen Familie der Bourlemont in der Provence, in deren Archive der Ehekontrakt zwischen ihr und Pietro di Bernardone noch erhalten sei.[1]) Sehr Vieles läßt mich vermuthen, daß diese Annahme der Wahrheit entspricht. Zunächst wird im Carmen die Mutter „honesta" genannt, im Gegensatz zu dem als „institor" erwähnten Vater, ferner Franz bei Matthäus Paris als „generis nobilitate praeclarus" bezeichnet, und die von Cristofani publizierten Urkunden nennen seinen Bruder regelmäßig „Angelus domine Piche" oder „di madonna Pica", was gegen die sonst allgemeine Sitte der Beifügung des Vaternamens verstößt und irgendwie, vielleicht am besten durch die vornehme Abstammung der Mutter, erklärt werden muß.[2]) Ferner wird es uns so leicht verständlich, wie es gekommen, daß Franz der französischen Sprache mächtig war und dieselbe mit Vorliebe anwandte, trieb ihn sein Herz, dem Herrn Lob zu singen. Dies besonders weist darauf hin, daß er in ihren Lauten schon in frühem Kindesalter die innigen und begeisterten Gebete der Mutter nachzusprechen lernte. Schwerlich dürfte gerade darin der Vater sein Lehrmeister gewesen sein. Mag sich nun auch, wie aus einer Bemerkung der „tres socii" hervorgeht[3]), der fremden Zunge gegenüber der Italiener nie ganz ver-

[1]) Notizie sicure della morte di S. Francesco. Fuligno 1824. S. 225 ff.

[2]) Cristofani: il più antico poema. Prato 1882. S. 6. — Matthäus Paris: Historia major. London 1640. S. 399. — Cristofani: Storie di Assisi II. Ed. I, S. 78.

[3]) Kap. I, S. 726: quia libenter lingua gallica loquebatur, licet eam loqui nesciret. Vergl. Th. I Leg. III, S. 688. — Th. II Leg. I, c. 8. II, c. 6. — Die Zitate beziehen

leugnet haben, so mußte dieselbe ihm doch wohl geläufig sein, wenn er immer auf „Gallisch sang". Neben diesen mehr äußerlichen Gründen könnte man, aber freilich mit allem Vorbehalt, noch einen aus seinen inneren Eigenschaften, aus der Temperaments- und Gemüthsanlage gezogenen geltend machen. Bis in die Zeiten seines schweren Leidens hat er den unverwüstlichen Frohsinn, der sonst meist nur ein glückliches Vorrecht der Kindheit zu sein pflegt, behalten, eine sorglose Heiterkeit und angeborene Offenheit des Wesens, wie sie vor allen Völkern dem glücklichen Südfranzosen, dem zum Reflektieren geneigten Italiener aber vielleicht nicht in gleichem Maaße beschieden ist. Gerade darin aber liegt, wie mir dünkt, einer der hervorragendsten Charakterzüge des Mannes. An den Südfranzosen auch werden wir gemahnt, lesen wir in der I. Legende, wie drastisch sich bei ihm die innere Aufregung und Begeisterung in Gebärden kundgab, wie er, vor Honorius predigend, „gleich einem Tanzenden die Füße bewegte" — in jenen häufig über alles Maaß hinausgehenden Bewegungsäußerungen, die sich von der lebhaften, aber stets doch gehalteneren Gebärdensprache des Italieners zu unterscheiden scheinen.[1]) Beachten wir endlich und vor Allem, daß auch die religiöse Ueberzeugung des Franz, wie später geschildert werden soll, auf direkte Beziehung zu den Sekten der Provence schließen läßt, so kann man sich der Annahme nicht verschließen, daß französisches Blut in seinen Adern gerollt, und daß der Süden Frankreichs ein halbes Anrecht hat, den frohen, gottbegeisterten Mann mit unter seine besten Söhne zu rechnen.[2])

---

sich durchweg für die I. Legende des Thomas, sowie für die vite der tres socii und des Bonaventura auf den Text in den Acta Sanctorum Oktob. T. II, für Thomas II. Legende auf Amonis Ausgabe Rom 1880.

[1]) Th. I Leg. cap. IX, S. 703.

[2]) Ein wunderliches Buch, das allen mir bekannten Biographen entgangen zu sein scheint, verdient hier der Kuriosität wegen genannt zu werden: Généalogie curieuse de sainct François d'Assise. Nancy, Cayon-Liébault, 1863. Es enthält im Abdruck eine am 10. Juni 1666 angefertigte „Kopie der Kopie eines alten Manuskriptes". Da wird erzählt, wie F. nach Frankreich kommt, in einem Dorfe Villey bei Issurtelle eine Kirche weiht, dann in einer Vision seinen Stammbaum erhält, von dem er eine Abschrift an einen Herrn de Grancey gab. Folgt der Stammbaum, der mit Chlodwig beginnt; durch die Herzöge von Langres gelangt man auf eine Elisabeth Comtesse de Beaumont, die mit einem römischen Senator verheiratet war. Von ihnen stammen der h. Gregor, der h. Alexis und Bernardone, der Großvater des Franz! — Beaumont klingt sehr ähnlich wie Bourlemont. Sollte da irgendeine geheime Beziehung sein?

Die Thatsache, daß der eigentliche Taufname Giovanni hinter dem „Francesco“ verschwand, erklärt sich uns am leichtesten aus der damals seltenen Sprachenkenntniß des Knaben, den seine Altersgenossen, wie deren Eltern, mit dem von selbst sich ergebenden Spitznamen: „der Franzose“ rufen mochten, welche Gewohnheit dann zur Regel ward, so daß der besondere Name auch den besonderen Mann bezeichnete.[1]) Den ersten Unterricht bekam er, wie Bonaventura sagt, von Geistlichen in S. Giorgio, das beste Theil der Erziehung aber behielt wohl die Mutter, bis er, der Tradition des Hauses folgend, vom Vater in den Kaufmannsberuf eingeführt wurde und seine Thätigkeit im väterlichen Tuchladen fand.[2]) Und würde es nicht berichtet, so könnte man es doch aus seiner frohen Gemüthsart schließen, daß er die freien Stunden in ausgelassener, unternehmungslustiger Geselligkeit verbrachte. Ja, es scheint sehr glaublich, wenn die älteste vita erzählt, er habe alle Altersgenossen in tollen Streichen übertroffen und die Rolle des Anführers gespielt, auch das Vermögen seines Vaters nach Herzenslust zu verschwenderischen Ausgaben für gewählte Kleidung und allerlei Vergnügungen ausgenutzt. Sein anmuthiges, bewegliches Wesen aber verlockte Manchen zum Schaden auf falsche Wege. Dies Alles suchen dann später Thomas in der II. Legende, die tres socii und am meisten Bonaventura zu vertuschen — nach ihnen wäre er der feingesittetste, wohlgefälligste Jüngling gewesen! Doch spürt man die gute Absicht, jeden Makel aus seinem Leben zu tilgen, und so behält die ältere Schilderung ihr Recht. Zumal da uns diese die plötzliche Änderung in den Anschauungen, ohne welche die spätere Gesinnung des bekehrten Franz psychologisch unmöglich zu erklären wäre, verständlich darlegt.

Mitten in die gedankenlosen, sinnlichen Freuden seines Lebens griff eine höhere Gewalt und warf ihn auf das Krankenlager. Lange Zeit verging, bis er, auf den Stab gestützt, im Hause umhergehen, bis er endlich wieder ins Freie hinaustreten konnte. Da schien die ganze Welt verändert: die üppige Schönheit der Felder, die Lieblichkeit der weinbewachsenen Berge konnte ihn nicht wahrhaft ergötzen, verwundert betrachtete er sich selbst! Die bittere, in

[1]) Dies ist das Ausschlaggebende für Thomas in seiner II. Leg. cap. I, während die T. s. cap. I, den Vater selbst, als er von Frankreich zurückkehrte, „Giovanni“ mit „Francesco vertauschen lassen.“

[2]) Th. II Leg. I, cap. I. — T. s. cap. I, S. 724. — Bon. I, S. 744.

leidensvollen Zeiten erkaufte Erkenntniß von der Vergänglichkeit der Dinge war plötzlich über ihn gekommen, wie über so Viele vor ihm und nach ihm, in Augenblicken verzweifelter Angst und in Stunden langen Sinnens! Wer uns doch etwas erhalten hätte von den Gesprächen, in denen die Mutter, am Schmerzenslager sitzend, dem Sohne Trost zu geben wußte — hat sie ihm damals nicht vielleicht auch von jenem Petrus Waldus erzählt, der, durch den jähen Tod des Freundes plötzlich zum Bewußtsein der Werthlosigkeit irdischer Güter gekommen, seine Habe von sich gethan hatte und arm hinausgewandert war?

Im tiefsten Grunde verändert, auf Ernsteres gerichtet waren wohl seit jener Krankheit die Gedanken des Jünglings, doch wuchs mit den Kräften auch der Thatendrang neu empor, der sich nur andere Ziele als zuvor suchte. Vielleicht geschah es damals, daß er mit in den Kampf gegen Perugia zog und gefangen wurde. Da zeigte er sich im Kerker so wohlgemuth und heiter, daß sich die Genossen über ihn verwunderten. Ja, wenn er seine Fröhlichkeit wirklich mit den Worten erklärt hat, „daß man ihn noch einst in der ganzen Welt verehren würde", so zeugt das von einem fast übermüthigen Bewußtsein der erneuten Stärke. Daneben aber äußert sich das liebevolle Gemüth in der besonderen Berücksichtigung, die er einem bei den Anderen verhaßten Mitgefangenen zutheil werden läßt[1]), wie in der freiwilligen Gabe, die er, nach Assisi zurückgekehrt, dem armen Soldaten, des eigenen Mantels sich beraubend, gewährt.[2]) Die schönste, erste Frucht des eigenen Leidens war das Mitleid mit dem Anderer. So fiel es ihm schwer auf die Seele, als er einst einen Armen ohne Almosen aus dem Laden geschickt, und eiligst lief er ihm nach, das Versäumte gut zu machen.[3]) Bei alledem aber scheint ihn ein innerer Drang zu den Waffen getrieben zu haben, von denen lauter als sonst im Jahre 1204, zwei Jahre nach dem Kriege mit Perugia, auch Assisi widerhallte.[4]) Ein Vornehmer, Gentile, rüstete sich in den Krieg zu ziehen, der seit einigen Jahren zwischen Walther von Brienne und Diephold in Apulien entbrannt war. War es die Wanderlust, die übermächtig in dem Jüngling

[1]) Th. II Leg. I, 1. — T. s. cap. I, S. 724.

[2]) Th. II Leg. I, 2. — T. s. cap. I, 724. — B. I, S. 744.

[3]) Th. I Leg. III, 17. — T. s. a. a. O. — B. a. a. O.

[4]) Vgl. für die Zeitbestimmung Cristofani: St. d. A. I, S. 90 und Bonghi: Francesco d'Assisi S. 10 u. 75. Die T. s. sagen Cap. I: post paucos vero annos, i. e. nach der Krankheit.

sich regte, war es die Sucht. sich auszuzeichnen, einem höheren Ehrgeiz, als ihn der väterliche Laden befriedigen konnte, zu folgen, oder waren es schon damals Zerwürfnisse mit dem Vater, die ihm das Leben daheim verleideten — Franz rüstet sich reiche Kleidung zu und macht sich bereit, dem Mitbürger zu folgen. So feurig angeregt von kriegerischem Muthe ist sein Geist, daß ihm im Traume sogar die Waffen erscheinen[1]), und den verwunderten Genossen sagt er in stolzem Selbstgefühle, daß ihm bestimmt sei, noch ein großer Fürst zu werden.[2]) Doch sollte es nicht zur Ausführung des Vorhabens kommen, mag nun der am 11. Juni des Jahres erfolgte Tod Walthers die kriegerischen Freunde in Assisi abgehalten, oder Franz selbst, wie die I. Legende will, eingesehen haben, solch irdischen Zwecken gewidmeter Dienst sei seiner nicht würdig.[3]) Er kehrte zu Spoleto um und kam in die Heimath zurück. Die Ideale, denen er im Streben nach Waffenruhm und kriegerischer Ehre zu dienen geglaubt, verloren ihren Schimmer, und er begann mit feinerem Ohre auf die innere Stimme zu lauschen, die, nun besser verstanden, zu ganz Anderem zu bereden schien. Selbst inmitten der Freunde, die den Heimgekehrten froh als den Ihrigen wieder begrüßen und ihn, nach der Sitte der Zeit, zu ihrem Herrn erwählen, daß er ihnen ein reiches Mahl bereite, verläßt ihn nicht das stille Sinnen. Als sie lärmend und singend durch die Straßen ziehen, folgt er, ihr Anführer, das Zeichen seiner Würde: den Stab in der Hand, in Gedanken vertieft und theilnahmlos, so daß es den tollen Gesellen endlich zu arg wird und sie ihn neckend fragen, warum er doch so nachdenklich sei, ob er wohl gar daran denke, eine Frau zu nehmen? Da flammt es in ihm auf, und das Geheimniß kommt zutage: „Die Wahrheit sprecht ihr, denn ich sann darüber, eine Braut zu erwählen und zwar eine edlere, reichere und schönere, als ihr sie je gesehen!“ Die Freunde mochten lachen, es war ihm voller Ernst — die Braut, die all sein Denken gefangen nahm, war die Armuth.[4])

---

[1]) Als Vorbedeutung bei Th. I Leg. I, S. 685. — II Leg. I, 2. — T. s. a. a. O. — B. a. a. O.

[2]) Th. II Leg. I, 2. — T. s. a. a. O.

[3]) Letzteres wird erst bei Th. II Leg. I, 2 und danach bei den T. s. a. a. O. versinnbildlicht durch das Traumgesicht, in dem Christus ihn auffordert, doch statt einem Diener dem Herrn selbst zu dienen.

[4]) Th. I Leg. I, S. 686. — Th. II Leg. I, 3. — T. s. I, S. 725.

Es hatte nur des öffentlichen Anstoßes gebraucht, den lange geplanten Entschluß zur That werden zu lassen. Dem liebsten Genossen verrieth er in Räthselworten das Geheimniß von einem köstlichen Schatze, den er gefunden, und führte ihn mit sich aus der Stadt hinaus zu der einsamen Höhle, in der er die ersten aufregenden Erfahrungen vollständiger seelischer Entrückung im Gebete machte. Da fand seine glühende Seele die ganze Befriedigung, die befreiende Erhebung, nach der sie sich schon so lange gesehnt — er spürte es, daß das einzige Glück im Sichselbstvergessen, in der Liebesbethätigung für Andere läge. Fortan wird er der Wohlthäter der Armen: verwundert läßt es die Mutter in Abwesenheit des Vaters geschehen, daß er ein reichliches Mahl für die Bedürftigen im eigenen Hause herrichtet — verwundert läßt sie ihn ziehen, als er, dem lästigen Zwange der heimathlichen Sitte zu entgehen, nach Rom pilgert, um sich dort selbst den Armen gleich zu machen. Mit verschwenderischer Hand spendet er dem Apostelfürsten Geschenke und setzt sich dann in den Lumpen eines Bettlers vor die Kirche, wo er mit der Schaar der Besitzlosen die vorbeigehenden Kirchgänger anbettelt. Das war nicht bloße jugendliche Exzentrizität, die, schnell befriedigt, schnell verging, sondern die erste Verwirklichung einer Selbsterniedrigung, wie sie fortan der Grundzug seines Denkens wird, wie sie begreiflich nur ist bei einer Natur, für die nicht die mittlere mäßige Gemüthsbewegung, in der sich große geistige Aufregungen ausgleichen, die eigentlich normale war, die vielmehr ohne Gefahr für sich selbst beständig in jenen hohen, unruhigen Regionen der Exaltation lebte, in denen die Denkfreiheit gewöhnlicher Menschen die Lebenskraft verliert.

Nur Armen zu helfen aber war eine zu leichte Aufgabe, es verlangte ihn zur Befestigung in seiner Entsagung nach stärkeren Prüfungen. Den heftigsten Abscheu, den er noch empfunden, den Widerwillen gegen jene entsetzliche Krankheit des Aussatzes, die mit den Schiffen der Kreuzfahrer aus dem Orient gekommen war, zu überwinden, mochte ihm wohl als die heilsamste Übung in seinem neuen Lebenswandel erscheinen. Und als er nur das erste Mal seiner so Herr geworden war, daß er vom Pferde zu steigen und solch einem unglücklichen Kranken mit dem Almosen zugleich die Liebesbezeugung eines Kusses zu schenken vermochte, da war es dann kein weiter Weg mehr zum Besuche der Krankenhäuser, denen er bald ein liebreich dienender Freund und Wohlthäter ward. Der

Verkehr mit dem Elend aber zeitigte immer mehr die edle, reine Menschlichkeit seines von Liebe überströmenden Herzens.[1])

Die ausgesprochene Dienstbeflissenheit seiner frommen Gedanken tritt besonders zu Tage in der Vorsorge, die er für die Ausschmückung ärmlicher Kirchen hat. Es scheint ihm geradezu ans Herz gegriffen zu haben, als er auf einem seiner einsamen Spaziergänge den ganz verfallenen, kleinen Bau von S. Damiano unweit der Stadt gewahrte. Schnell faßte er den Entschluß, dem vernachlässigten Gotteshause wieder zu Ehren zu verhelfen. Er eilt, ohne des Unrechts zu gedenken, das er seinem Vater thut, Scharlachtuche in Foligno zu verkaufen und giebt auch sein Pferd hin, um nur mehr Geld zu erlangen. Das bringt er dem erstaunten Priester zur Wiederherstellung und nöthigen Ausstattung der Kirche, der selbst das Oel in der ewigen Lampe fehlte. Als Jener es nicht annehmen will, wirft er es zum Fenster hinein. So ungefähr erzählt die I. Legende den Vorfall, und so wird es wohl geschehen sein. Erst in den späteren „vite", denen Bonaventura folgt, erhält Franziskus vom Kruzifixe selbst den Auftrag, die Kapelle herzustellen, was sich dann sinnbildlich gar gut verwenden ließ. Höchst bezeichnend für Franzens Charakter ist die Art, wie er hier mit dem Gelde verfährt — noch immer ist er, freilich nur in guter Absicht, was er schon früher war, ein Verschwender, dem mit der Achtung vor dem Golde auch die Achtung vor des Vaters mühevollem Erwerbe zu fehlen schien. Was Wunder, daß diesem, der den Sonderlichkeiten des Sohnes schon lange genug nachgesehen hatte, die Sache endlich doch zu arg wurde, als er seine Güte mißbraucht glaubte. Gar manche ernste Ermahnung, die oft zu heftigstem Tadel wurde, mag nichts gefruchtet haben. Als nun aber diesmal Franziskus gar nicht nach Hause kam, sondern bei jenem Priester blieb, empörte sich Petrus und lief mit den Nachbarn und Freunden nach der Kirche. Da entwich der Jüngling und verbarg sich einen ganzen Monat lang in einem abgelegenen Raume des Hauses, von irgend einem Bediensteten spärlich mit Speisen versehen. Das harte Leben aber

[1]) Man vergl. für alles vorhergehende Th. II Leg. I, 4. 5. — T. s. I, S. 726 f. — B. I, S. 745 f. — Die innerlichen Erfahrungen werden alle in Zwiegesprächen mit Gott symbolisiert. Das Wunderbare in dem plötzlichen Verschwinden des Aussätzigen wird von Th. II betont, von den T. s., die doch Th. II benutzen, offenbar absichtlich weggelassen, von B. in den Vordergrund gerückt. Über die Zeitfolge der einzelnen Dinge ließe sich streiten, doch kommt es schließlich wenig darauf an.

konnte, statt sie zu brechen, seine überzeugungsvolle Begeisterung nur steigern, bis er, der feigen Zurückgezogenheit sich schämend, endlich wieder ans Licht hervortrat und sich den Schimpf- und Hohnreden der Bürger furchtlos aussetzte. Sie hielten ihn für toll und wahnsinnig und verfolgten ihn mit Steinwürfen. Kaum hörte der Vater von seinem Erscheinen, als er sich auf ihn stürzte, ihn mißhandelte und in einem dunklen Raume des Hauses einsperrte. Da war der Unfriede eingekehrt, alle Ermahnungen fruchteten so wenig wie Schläge, selbst die Mutter vermochte, als der Gatte abwesend war, mit ihrem liebevollen Flehen nichts zu erreichen. Den Sohn wenigstens vor körperlicher Züchtigung zu schützen, ließ sie ihn frei, was er benutzte, den alten Schlupfwinkel wieder aufzusuchen. Als der Vater, zurückgekehrt, ihn nicht mehr daheim fand, ließ er die Gattin ihre Unvorsichtigkeit hart entgelten und erbat sich, als er keinen Rath mehr wußte, gesetzliche Hilfe von den Konsuln der Stadt. Diese verwiesen ihn, da Franz sich in den Dienst Gottes begeben, an des Bischofs Autorität, welcher sich der Jüngling auch demüthig unterwarf. Er erstattete auf dessen Befehl dem Vater das Geld wieder, das zu behalten er bisher wohl als ein gottgefälliges Beginnen betrachtet, und fügte demselben die Gewänder, mit denen er bekleidet war, bei. Da haben wohl der Bischof, wie auch Petrus eingesehen, daß eine Glaubensmacht in diesem Menschen war, gegen die jeder Widerstand sich vergeblich erwies — der Erstere nahm sich erbarmend des Nackten an, der Andere überließ ihn fortan sich selbst. An seiner Statt wählte sich Franz einen Armen zum Vater, durch dessen Segen er den Fluch des leiblichen Vaters zu entkräften hoffte.[1])

Wie immer man die felsenfeste Ueberzeugung, die schrankenlose Begeisterung des jungen Mannes für sein Ideal bewundern mag — vielleicht möchte für Manchen in diesen Vorfällen ein leiser Mißklang bleiben: die Widersetzlichkeit gegen den Vater! Indessen wer wagt dem Sohne aus ihr ein Verbrechen zu machen! Ist es uns doch heute nicht mehr vergönnt, einen Blick in die Verhältnisse zu thun, aus denen sich mit stürmischer Gewalt der Jüngling losriß, lassen sich doch Naturen wie die seine überhaupt nicht mit dem gewöhnlichen Maßstabe messen. Die volle Sympathie des Herzens, die wir ihm während seines ganzen Lebens fortan ungetrübt be-

[1]) Im wesentlichen nach Th. I und den T. s. erzählt, obgleich Alles ähnlich auch in der II. Legende wiederkehrt und B. das meiste wiederholt.

wahren, berechtigt dazu, uns auch in diesem Kampfe zwischen Vater und Sohn auf des Letzteren Seite zu stellen. Was in der Lebensgeschichte eines Salimbene verletzend berührt, der jähe, rücksichtslose Bruch mit dem Elternhause, erscheint in der Entwicklung eines Franz nothwendig und in milderem Lichte. Ob Dieser sich nicht selbst in den Jahren reiferer Anschauung mit leiser Wehmuth jener leidenschaftlichen Zeit erinnert hat, in welcher er die geistige Freiheit so gewaltsam sich erringen mußte?

Sich selbst und seinem Berufe überlassen, wanderte nun Franz in ärmlichem Gewande aus der Stadt, in der Freudigkeit seines Gemüthes das Lob Gottes singend. Selbst die Mißhandlung von Räubern, die ihn, als er sich stolz den Herold Gottes nannte, verspottend in den Schnee warfen, vermochte den Jubel seines Herzens nicht zu unterdrücken. Als Küchenjunge diente er in einem Kloster und erhielt endlich in Gubbio von einem Freunde eine Tunika zum Geschenk. Dann scheint er wieder heimgekehrt zu sein und beginnt die Kirche S. Damiano auszubauen, als wüßte er, daß sie der Aufenthaltsort für seine Nachfolgerin Chiara und deren Schwestern werden sollte.[1]) Noch überkommt ihn wohl ein Gefühl der Scham, als er bettelnd in ein Haus schreiten will, vor dem die Bekannten ihr Spiel treiben, doch überwindet er es schnell und bald erschallt laut seine Stimme, die Bürger auffordernd, ihm Steine zum Bau zu bringen: „Wer mir einen Stein giebt, wird einen Lohn empfangen, wer mir zwei Steine giebt, wird zweifachen Lohn empfangen.“[2]) Dann schleppt er die Lasten auf seinen eigenen Schultern hinab und rastet nicht, bis er das Gotteshaus hergestellt hat. Eine Zeitlang läßt er es sich gefallen, daß der Priester für seinen kärglichen Unterhalt sorgt, bald aber scheint ihm auch dies zu viel und er fängt an, sich selbst seine tägliche Nahrung zu erbetteln. Als darauf S. Damiano fertig geworden, kommt er einer anderen baufälligen Kirche S. Pietro zu Hilfe, endlich der kleinen Kapelle der Mutter Gottes, die Portiuncula genannt wurde.[3]) Dies geschah im dritten

[1]) Der einfache Hinweis auf die Thatsache in Th. I Leg. cap. III, S. 689 verwandelt sich ohne weiteres in der II Leg. I, 8 und bei den T. s. cap. II, S. 730 in eine Prophezeiung, die er damals ausgesprochen hätte.

[2]) Th. II Leg. I, 9. — T. s. II, S. 730.

[3]) Vergl. über diese Bauten und die ihnen gemeinsamen architektonischen Besonderheiten, das spitzbogige an den südfranzösischen Stil erinnernde Tonnengewölbe, weiter unten den Abschnitt: Die Architektur der Franziskanerkirchen.

Jahre nach dem Beginn seiner Bekehrung, das will sagen 1209, wie Bonghi überzeugend nachgewiesen hat.[1])

II. Die Anfänge des Ordens.

Aller Hindernisse ungeachtet hatte der mächtige, enthusiastische Drang nach Selbsterniedrigung und Demüthigung vor Gott den Jüngling die Grenzen der hergebrachten Sitte überschreiten lassen — liest man die alten Legenden, so kommt man bei der Schilderung des rastlosen Vorwärtseilens seiner stürmischen Natur fast nicht zu Athem. Und doch muß es für ihn selbst Augenblicke der Ruhe und Überlegung gegeben haben, als endlich die Mauern der verfallenen Kirchen wiederhergestellt waren und er nach neuer Thätigkeit im Dienste Gottes auszuschauen gezwungen war. Mit dem Schichten von Steinen konnte der inneren Sehnsucht nicht Genüge gethan werden, den Armen und Kranken zu helfen, fehlte ihm, der selber nichts zum Leben hatte, das Nöthigste! Da hörte er einst das Evangelium von der Aussendung der Jünger lesen: „Gehet aber und prediget und sprechet: das Himmelreich ist nahe herbei gekommen. — Ihr sollt nicht Gold, noch Silber, noch Erz in euren Gürteln haben; auch keine Tasche zur Wegfahrt, auch nicht zwei Röcke, keine Schuhe, auch keinen Stecken." (Matth. 10, 7. 9—10.) Das gab ihm, was er ersehnte: den apostolischen Lebenszweck der Predigt. „Dies ist's, was ich will", sprach er, „dies ist's, was ich suche, dies begehre ich mit allen Kräften der Seele zu thun." Und wörtlich vollzog er das Gebot, löste die Sandalen von den Füßen, legte den Stab aus der Hand, gürtete sich den Strick um und machte sich aus dem rauhesten, ärmlichsten Stoffe eine Tunika in der Form des Kreuzes. Dann brach er auf und begann zu predigen in derselben

[1]) S. 77. Th. I Leg. III, S. 690. — Die Schwierigkeit der Zeitbestimmung liegt darin, daß von Thomas von Celano, den T. s. und Giordano di Giano an den verschiedenen Stellen die Epoche der Bekehrung verschieden angesetzt ist. Sie unterscheiden: Anfang und Entscheidung derselben, zwischen welchen ein Zeitraum von 3 Jahren liegt. Ein Vergleich der andern Zeitangaben: er wird 25 Jahre alt bis zur Bekehrung (Th. I Leg. I), er stirbt, nachdem 20 Jahre seit derselben vergangen (Th. I Leg. II, c. I, S. 707), er geht im 13. Jahre seiner Bekehrung nach Ägypten (wohin er 1219 gegangen sein muß) Th. I Leg. VII, S. 699. B. IX, S. 767 — dies deutet Alles auf 1206, als Jahr, in welchem die Bekehrung begonnen, zurück (Jordanus sagt p. 516: 1207), während die T. s., wenn sie sagen, im 11. Jahre seien die Minister zuerst ausgeschickt worden, die Vollendung der Bekehrung meinen (also 1210 oder 1209. — T. s. IV, S. 739).

Kirche, in der er als Knabe gelernt, mit einfachen Worten — aber dieselben drangen wie glühendes Feuer in die Tiefen des Herzens und erfüllten Alle mit Bewunderung. Was mußte das für eine Gabe der Rede sein, der selbst die früheren Freunde und Bekannten, denen er zum Spott geworden war, nicht widerstehen konnten! Denn wie sein steter Gruß, der stete Anfang seiner Predigt das versöhnende Wort: der Herr gebe dir Frieden! war, so brachte er wirklich solchen Frieden mit sich, daß selbst alte Widersacher des Grolles in herzlicher Umarmung vergaßen.[1])

Die Zeit der Vorbereitung war vorbei, die lange im Innern gehegte Liebe und Begeisterung fand Befreiung nach außen in dem mit sich fortreißenden Strome der Worte, die aus dem Herzen kamen und zu Herzen gingen. Und, können wir hinzusetzen, die eigenste Begabung hatte das Feld ihrer wirksamsten Thätigkeit in der Predigt gefunden!

Was die Eltern zu dieser neuen Wendung in dem Leben ihres Sohnes gesagt, verräth keine Silbe der Biographen, die auch fernerhin kein Wort mehr für sie haben. Und doch wäre da sicher, wenigstens von der Mutter, so viel zu erzählen gewesen!

Kaum aber hatte Franz zu predigen angefangen, als er auch schon Nachfolger und rückhaltlose Bewunderer fand. Und damit begann für ihn die große Täuschung seines Lebens, deren er sich wohl manchmal bewußt geworden sein mag, ohne sie jedoch je in ihrem ganzen Umfange erkannt zu haben — der irrige Glaube nämlich, daß eine Lebensauffassung, die seiner individuellen, fest in sich begründeten Anlage entsprach, nach ihrer ganzen Reinheit sich in Andere verpflanzen ließe, das Gemeingut und Prinzip einer großen Genossenschaft werden könne. Damals konnte er es freilich noch nicht ahnen, welche schnelle Ausdehnung die letztere gewinnen würde, als der erste Jünger, ein schlichter Mann aus Assisi, der, in der I. Legende ohne Namen erwähnt, wohl derselbe Petrus Catanei ist, den die tres socii als zweiten Schüler anführen, sich zu ihm gesellte.[2]) Für die „drei Genossen" ist der erste: Bernhard von Quintavalle, der lange schon mit Verwunderung die Sinnesänderung des Jünglings beobachtet hatte und ihm nun eine Unterkunft in seinem Hause gewährte. Da ward er Zeuge von dessen nächtlichen Gebeten

[1]) Th. I Leg. III, IV, S. 690.
[2]) I Leg. IV, S. 691. — T. s. III, S. 731.

und beschloß, hingerissen von solch gottseligem Wandel in Worten und Werken, dem Beispiel zu folgen. Auf seine Frage, was er thun und wie er über seine irdischen Güter verfügen solle, verwies ihn Franz auf das Wort Christi: „Willst du vollkommen sein, so gehe, verkaufe Alles, was du hast, und gieb es den Armen und du wirst einen Schatz im Himmel haben.“[1]) So kurz erzählt die erste Legende den Vorfall, der schon in der zweiten und bei den tres socii, offenbar mit Benutzung jener ersten Offenbarung, die Franz allein zutheil geworden war, ausführlicher geschildert wird. Diesen zufolge gehen Beide in die Kirche des h. Nikolaus und erhalten dort nach der Sitte der Zeit durch zufälliges Öffnen der Bibel Orakelantworten des Evangeliums, die neben jenem erwähnten Spruche die zwei anderen bringen: „und gebot ihnen, daß sie nichts bei sich trügen auf dem Wege“ (Mark. 6, 8) und: „will mir Jemand nachfolgen, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir“ (Matth. 16, 24). In diesen Sprüchen aber habe Franz die Lebensregel für sich und seine Genossenschaft erkannt.[2]) Daß er als Grundlage des Gott wohlgefälligen Lebens die Armuth angesehen und seine ersten Schüler bestimmte, sich ihr ganz zu widmen, ergiebt sich jedenfalls mit Sicherheit aus seiner genugsam ersichtlichen eigenen Ueberzeugung.

So ging denn Bernhard hin und verschenkte all sein Hab und Gut. Dessen war ein Priester, namens Silvester, Zeuge, dem einst Franz die Steine für den Bau von S. Damiano abgekauft hatte. Der dachte die Gelegenheit zu benutzen und forderte Jenen auf, ihm nun, da er es habe, die Steine besser zu bezahlen. Willig ging Franz darauf ein. Den Priester aber kam nach wenigen Tagen die Reue an, daß er, obgleich schon so alt, noch immer am Zeitlichen hänge, während dieser Jüngling sich genügen lasse an Gottes Liebe. Ein Traumbild von einem bis zum Himmel ragenden Kreuze, das aus Franziskus' Munde ging, bestärkte seine Verehrung für den vorher Verachteten, und nach kurzer Zeit gesellte er sich den Schülern bei.[3]) Die Zahl

---

[1]) Th. I Leg. IV, S. 691.

[2]) Th. II Leg. I, 10. — T. s. III, S. 732. — Beide wurden wohl durch die Worte: „ipse mihi dominus revelavit, ut deberem vivere secundum formam Evangelii“, die Th. I aus dem Testament des Franz zitiert, bestimmt, den Vorgang der Offenbarung selbst zu erfinden.

[3]) Silvesters Bekehrung berichten erst Th. II Leg. III, 64. S. 164 und T. s. III, S. 732. — B. schmückt das Traumgesicht noch aus: vor dem Kreuze flieht ein Drache, der Assisi umlagert hielt. III, S. 748.

derselben ward durch Ägidius, gleichfalls einen Einwohner von Assisi, erweitert und bald nachher, nach der I. Legende, durch Philippus und einen Ungenannten. Mit ihnen mag sich wohl für Franz auch die Sorge eingestellt haben, wie es den wenigen einfachen Leuten in der Welt gehen werde, in die er sie hinaussenden wollte. In seiner tiefen Bekümmerniß läßt die I. Legende den jugendlichen Vater der kleinen Genossenschaft durch Gott selbst getröstet werden, der ihm weissagend die Menge Derer, die später die Regel zu der ihrigen machen sollten, zeigt. So spricht er den Genossen Muth ein: „Seid getrost, ihr Theuersten, und freut euch im Herrn, und werdet nicht traurig, wenn ihr gleich so wenige scheint!“ Dann sendet er sie, als noch ein achter hinzugekommen, seines Missionsberufes nun ganz sicher, zu zweien in die vier Weltrichtungen und mit dem Auftrag: „Geht, ihr Theuersten, je zu zweien, in die verschiedenen Theile der Welt und verkündet den Menschen Friede und Buße für Erlassung der Sünden; und seid geduldig in der Trübsal und sicher, daß der Herr sein Vorhaben und Versprechen erfüllen wird. Wenn sie euch fragen, so antwortet demüthig, und segnet, die euch verfolgen, denen die euch beleidigen und Uebles nachreden, sagt Dank, weil euch dafür das ewige Königreich bereitet ist.“[3]) Mit diesen echt christlichen Worten entläßt er sie — hier, wie in Allem, was die Schüler von seinen Worten erhalten haben, tritt eine tiefinnerliche Kenntniß des Bibelwortes, ein so lauteres und ursprüngliches Nachempfinden der Lehren und Anweisungen Christi hervor, wie es nur in einem kindlich vertrauensvollsten Herzen entstehen konnte. Und wer erst dieses Herz einmal verstanden hatte, der mußte mit unlöslichen Banden der Liebe und Verehrung an den jugendlichen Prediger geknüpft sein, der in freiem Fluge sich über die kleinlichen Rücksichten der Eigenliebe erhoben hatte, obgleich er in den Jahren stand, in denen sonst dieselbe Führer und Lehrer zu sein pflegt.

Es waren wohl nur kurze Wanderungen in der Umgegend, auf denen die Brüder, mehr im Einzelnen lehrend und bekehrend als predigend, auftraten. Bald waren sie wieder vor der Portiuncula versammelt, nach der I. Legende vom Zuge des Herzens und durch Gottes Hand zu gleicher Zeit heimgeführt, von welcher wunderbaren

[3]) Th. I Leg. IV. Die Vision: veniunt Francigenae, festinant Hispani, Theutonici et Anglici currunt! S. 691.

Begebenheit freilich die tres socii und offenbar mit Absicht schweigen.[1]) Ein Jeder mußte da von seinen Erlebnissen erzählen, so wenig erfreulich dieselben auch sein mochten, da die Leute sie zumeist für Narren oder Betrunkene gehalten hatten. Nur selten hatte sich eine Stimme hören lassen wie die: „entweder sie streben höchste Vollkommenheit um Gottes Willen an oder sie sind sicher wahnsinnnig, denn verzweifelt scheint ihr Leben, da sie kärglich sich nähren, mit nackten Füßen laufen und mit den schlechtesten Gewändern angethan sind".[2]) Sie alle nämlich hatten, selbst in der Tracht, das Beispiel ihres Vaters nachgeahmt. War ihnen aber diese gemeinschaftlich, so war ihnen auch sicher schon zu jener Zeit, zumal als noch vier Jünger sich zu ihnen gesellten, unter denen Sabbatinus, Moritus und Johannes de Capella erwähnt werden, eine wenn auch noch so allgemeine Norm des Lebens gemein. Die tres socii erzählen, daß Franz mehrere Regeln gegeben, ehe er die eigentliche für alle Zeit bestimmende fixiert habe. Es sind wohl zunächst nichts Anderes als die Vorschriften der Armuth und eine Zusammenstellung von Bibelsprüchen gewesen. Vergebens widersetzte sich der wohlmeinende Bischof von Assisi dieser gänzlichen Besitzlosigkeit, deren Werth für den wahren, vom Irdischen unabhängigen Nachfolger Christi Franz in schlichten Worten überzeugend ihm entgegenzuhalten wußte.

So lebte denn in inniger Liebe die kleine Gemeinde beisammen, die von dem Volke der Umgegend „die büßenden Brüder von Assisi" genannt wurde.[3]) Des Tags über hieß sie Franz fleißig beten und mit ihren Händen arbeiten, da er im Müßiggang den Feind der Seele sah, in der Nacht aber erhoben sie sich, abermals unter Thränen und Seufzern zu beten. Einer diente dem Andern und war willig zu jedem Gehorsam. Wer mit Worten den Freund verletzte, warf sich demüthig zu Boden nieder, und Jener mußte den Fuß auf ihn setzen, ob er sich auch weigerte. Nichts Eigenes besaßen sie und was sie bettelnd erhielten, theilten sie mit den Armen. Da keine Sorge um Irdisches ihnen oblag, waren ihre Herzen fröhlich und ganz auf den Herrn gerichtet.[4]) So konnte es dem glücklichen Franz wohl scheinen,

[1]) Th. I Leg. IV, S. 692. — T. s. III, S. 732f. — B. III, S. 749. — Die t. s. lassen den Auszug schon erfolgen, als es im ganzen erst vier Brüder sind.

[2]) T. s. III, S. 732.

[3]) T. s. ebds.

[4]) T. s. III, S. 734.

in der apostolischen Armuth das von allen Sorgen und Leiden der Welt befreiende, allgemeine christliche Prinzip als Rettungsmittel einer vergänglichen Interessen nachjagenden Menschheit zu bieten. Und das zu einer Zeit, in der ein ausgedehnter Handel in täglich wachsenden, mächtigen Städten ungeahnte Reichthümer anhäufte, in der das Trachten und Sinnen mit immer glücklicherem Erfolge auf vielseitigen Erwerb gerichtet war! Und dennoch, wer den Schwärmer von Assisi einen Thor nannte, der ahnte nicht, welche tiefe Weisheit der Ethik aus seinem Siegesglauben sprach, dem heute und immerdar sein Recht widerfahren muß, das Recht einer schrankenlosen Anerkennung und Bewunderung. Für sich, für den einzelnen Menschen hat er das Höchste erreicht, — darf auch der nicht gleich ihm begnadigte Mensch, der hindernden Besitz nicht wegwirft, sondern trotz desselben und mit ihm die edelsten Pflichten selbstloser Nächstenliebe erfüllt, des Christenthums tröstlich gewiß sein.

Liest man die rührende Schilderung, welche die tres socii von diesem friedlich-harmonischen Zusammenleben der Brüder machen, so erinnert man sich unwillkürlich jener Armen von Lyon, die sich dreißig Jahre früher an Petrus Waldus angeschlossen. Schon Hurter in seiner Geschichte Innocenz' III.[1]) und Schmieder in seinem Aufsatz: „Petrus Waldus und Franz von Assisi"[2]) haben das Gemeinsame in den Bestrebungen der beiden Männer betont: Beide machen die Predigt des Evangeliums zu ihrem Berufe, Beide nehmen die Gebote Christi zum alleinigen Gesetz, im Bibelworte, nicht in der Tradition ihr Heil suchend, Beide halten sich an den Buchstaben der Schrift, ohne darüber den Sinn zu vernachlässigen, Beide erstreben die Vollkommenheit in der Nachfolge Christi, ohne zur Anschauung des Seligwerdens nur durch den Glauben gelangt zu sein. Die Bedeutung, welche der Begriff des an den Wortlaut der Bibel sich anschließenden „apostolischen Lebens" in jenen Zeiten plötzlich gewinnt, legt Zeugniß ab von einer allmählich sich vorbereitenden, mit den Waldensern zuerst in der ganzen Konsequenz der Verwirklichung hervortretenden Reaktion, die sich gegen das vielgliedrig ausgebildete System eines durch weltliche und geistliche Macht ausgezeichneten Klerus erhebt. Die von den eigentlichen Berufspflichten abziehenden politischen und zugleich irdisch sinnlichen Interessen der Geistlichen

[1]) II. Aufl. 1844. IV. Bd. S. 239 ff.
[2]) Ev. Kirch.-Ztg. 1854. Bd. 54. S. 273 ff.

hatten sie den Bedürfnissen des Volkes entfremdet. Ueber den großen, weltbewegenden Fragen des Katholizismus war der Einzelne, der, christlich erzogen, von seiner Kirche auch Trost und Erhebung in seinen ganz persönlichen Leiden verlangte, vergessen worden. Ihm brachte der momentane Sieg des Papstthums über den Kaiser ebensowenig Frieden, wie eine jeweilige glückliche Besitznahme der Mathildischen Güter durch Papst oder Kaiser. Im Kampfe um das heilige Land für Zeiten bis zum Fanatismus begeistert und durch die Aufregungen eines ungewohnten Lebens betäubt, vergaß er wohl das unbefriedigte Gefühl seines Herzens, doch war das nur ein kurzer Rausch, dem allzuschnell die Ernüchterung folgen mußte. Die Glaubensgüter der Kirche allein vermochten nicht die innere Leere, die sich nach allen den kriegerischen Zerstreuungen der Zeit mit doppelter Stärke fühlbar machte, auszufüllen. Dazu war nur Eines gut: die Predigt, der direkte Einfluß des christlichen Wortes, das mit seiner einfachsten, höchsten Moral Jedem das brachte, was er suchte. Und gerade die Predigt war dem Volke abhanden gekommen. Das sagt mit klaren Worten das IV. Lateranensische Konzil in seinem 10. Kapitel: de praedicatoribus instituendis, zu einer Zeit, als man den Krebsschaden der Kirche endlich erkannt hatte.

Es war das praktische Bedürfniß, welches Männer wie Peter von Bruis und den Cluniacenser Heinrich, das Petrus Waldus, das Franziskus zur Verkündigung des göttlichen Wortes aufforderte — in ihnen erhebt sich, als erstes Flammenzeichen eines neuen Christenthumes, das eingeborene religiöse Gefühl des Volkes, das aus sich selbst und für sich selbst die Verkündiger des Evangeliums schafft, welche des Volkes Sprache und Gedanken reden. So hätte es wohl auch nichts Wunderbares, daß in verschiedenen Ländern, nur durch wenige Jahrzehnte getrennt, zwei Männer mit so gleich gerichteten Lebensanschauungen erstanden, spräche nicht Vieles für einen geheimen Zusammenhang zwischen Beiden. Mir scheint, mit der Anerkennung bloß einer allgemeinen Verwandtschaft ist die Sache nicht abgethan.

Zunächst ist zu bemerken, daß — was immer hierüber neuerdings gesagt worden ist — die Idee des Mönchthums anfangs Franz ganz fern liegt, daß erst mit dem Augenblicke, als seine Genossenschaft in die Institutionen der Kirche aufgenommen wird, sie die Gesetze und Pflichten einer Ordensgemeinde übernimmt. Im

Gegentheil tritt die ganz nach außen sich richtende Thätigkeit und das Wanderleben des Franz, wie das der Waldenser, in direkten Widerspruch zu dem von der Welt abgewandten, in sich geschlossenen Klosterleben. Hier das dem Wohle der eigenen Seele gewidmete Gebet, dort die Predigt, welche die eigenen inneren Erfahrungen zum Besten Anderer verwerthet. Aus einer anderen Auffassung auch als derjenigen des Mönchthums geht bei Petrus und Franz der Begriff der Armuth hervor, nämlich aus der Idee apostolischer Besitzlosigkeit. Es handelte sich hier anfangs nur um den Einzelnen, der, wollte er wirklich arm sein, auf die Almosen der Menschen angewiesen war. Daß nur der arme Prediger wirklich imstande sei, den Dienst Gottes treulich zu erfüllen, erwiesen die Waldenser aus der Stelle 2 Tim. 2, 4[1]), und ganz dasselbe bringt auch Franz vor dem Bischof vor: „Herr, wollten wir irgendwelchen Besitz haben, so thäten uns Waffen noth, uns zu beschützen. Denn daraus entstehen Streitfragen und Zwiste, durch welche die Liebe zu Gott und dem Nächsten vielfach verhindert wird, und daher wollen wir nichts Zeitliches in diesem Leben besitzen.“[2]) Dann entnahm ferner Franz, ehe er noch daran dachte, die päpstliche Genehmigung einzuholen, das freie Recht der Predigt der heiligen Schrift und that damit nur das Gleiche, was den Waldensern von der Kirche als Häresie angerechnet wurde und weßwegen sie den bittersten Verfolgungen ausgesetzt waren. Macht aber die Uebereinstimmung in diesen ganz wesentlichen Hauptpunkten schon sehr geneigt, eine direkte Beziehung zwischen den Armen von Lyon und denen von Assisi anzunehmen, so tragen dazu in nicht geringerem Grade Einzelheiten und äußerliche Züge bei.[3]) „Zu je zweien gehen sie herum“, sagt Walther Mapes von den Waldensern, welche so, wie die Jünger des Franz, die Vorschrift Christi (Mark. 6, 7) wörtlich befolgten.[4]) Dieselbe Bibelstelle war für Beide auch in der Wahl der Tracht maßgebend, wie denn der Beschreibung nach die „cappae quasi religionis“ der Häretiker den Franziskanerkutten ähnlich gewesen sein müssen, nämlich einfache, nur gegürtete Gewänder, die ohne Unterkleid ge-

[1]) Vergl. Dieckhoff: Die Waldenser im Mittelalter. Göttingen 1851.

[2]) T. s. III, S. 733.

[3]) Vergl. die Details über die Tracht und Sitten der Waldenser bei Dieckhoff.

[4]) De christ. Eccl. successione et statu ed. II. London 1682. S. 112: Bini et bini circumeunt.

tragen wurden.[1]) Sehr wahrscheinlicher Weise war auch der Gruß der Waldenser, wenn sie ein Haus betraten: „pax huic domui", da sie den Spruch, aus dem die Stelle entlehnt ist, sonst ja zur Regel ihres Wanderlebens erkoren.[2]) Und „pax huic domui" verkündet der Zettel, den Franz auf dem ältesten erhaltenen Bildnisse in Subiaco in der Hand trägt, als rührendes Zeugnis dafür, wie unzertrennlich von der Erscheinung dieses Friedensboten der Friedensgruß war.

Wie könnte es nach dem Allen zweifelhaft bleiben, daß in dem fernen Städtchen Assisi Petrus Waldus einen Anhänger und Nachfolger gefunden, der nur, weil er zugleich der katholischen Kirche heilig war, bisher als solcher nicht erkannt wurde? Die Lösung des Räthsels dürfte sich unschwer ergeben, bedenkt man, daß eben jener italienische Waldenser „der Franzose" genannt wurde, daß sein Vater in Geschäftsbeziehung zu Frankreich stand, daß seine Mutter aller Vermuthung nach aus dem Süden Frankreichs stammte. Ob er in jungen Jahren selbst in seiner eigentlichen Heimath gewesen? Oder ob nicht vielleicht die Mutter zu jenen zahlreichen Anhängerinnen des Waldus gehört, von denen wir wissen, und ihre innerste Überzeugung auf den geliebten Sohn übertragen? Mögen auch die alten Biographen nichts von alledem erzählen — was Wunder, da durch des Papstes Segen Franziskus der herrlichste, gläubigste Herold der Kirche geworden, Petrus aber mit dem Fluche behaftet als Häretiker zugrunde gegangen und vergessen war!

Gar eigene Gedanken mögen Innocenz III. bewegt haben, als im Jahre 1210 ein unbekannter, ärmlicher Mann mit elf Genossen vor ihm erschien und um das Recht der freien Predigt bat! Er wird denselben schwerlich so verächtlich zurückgewiesen haben, wie Matthäus Paris es in der Form einer derben Anekdote erzählt.[3]) Er war ein viel zu feiner Menschenkenner, als daß er, über das vernachlässigte Aeußere eines Franziskus spottend, ihm den Rath gegeben, die Gesellschaft der Schweine aufzusuchen, zu denen er mehr gehöre, als zu den Menschen. Es war nur natürlich, daß das Zusammentreffen zweier Männer, wie Innocenz III. und Franz, binnen

[1]) Ursbergische Chronik des Abtes Konrad von Lichtenau. Straßburg 1609. S. 243.

[2]) Luk. 10, 5: „Wo ihr in ein Haus kommt, da sprechet zuerst: Friede sei in diesem Hause. — In demselben Hause aber bleibet, esset und trinket, was sie haben. Denn ein Arbeiter ist seines Lohnes werth."

[3]) a. a. O. S. 329.

kurzem den Anlaß zu allerlei Legenden gab. Die älteste vita weiß noch von nichts Anderem, als daß Letzterer den Bischof von Assisi in Rom vorfand, der sich wie früher seiner freundlich annahm und ihn dem Bischof Johannes de Sancto Paulo zuführte. Dieser rieth anfangs dazu, daß Franz Mönch oder Eremit werde, ließ sich aber von Dessen abweichenden Ansichten überzeugen und empfahl die gute Sache dem Papst. Nach reiflicher Überlegung gab Innocenz dem Unternehmen seinen Segen und sprach: „Geht mit dem Herrn, ihr Brüder, und predigt Allen Buße, wie Gott es euch einzugeben sich herablassen wird! Wenn aber der allmächtige Gott euch an Zahl und Gnade bereichert haben wird, so bringt mir solche freudige Botschaft, und dann werde ich euch mehr als dies gewähren und mit mehr Ruhe Größeres euch anvertrauen.“[1])

Es war demnach, wie auch aus der erst später erfolgten Genehmigung einer bestimmten Regel hervorgeht, nichts Anderes als die Erlaubniß zu predigen, die Innocenz den Armen von Assisi mündlich ertheilte, wenn er ihnen auch zugleich wohl allgemeine Vorschriften für ihr Leben gegeben. Erst bei den tres socii und danach bei Bonaventura wird eine förmliche Bestätigung der Regel und die Aufnahme der Prädikanten in den Stand der Kleriker daraus, die durch die Tonsur besiegelt worden sei.[2]) Mit sicherem und glücklichem Griff hat der Papst durch seine dem Franz erwiesene Milde eine Bewegung für die Kirche gewonnen, die gefahrbringend, weil vom Volke ausgehend, und ursprünglich gegen dieselbe gerichtet war. Der Schritt war von unermeßlichen Folgen. Die große Masse des Volkes wurde von Neuem der Kirche gewonnen, die Kirche von Neuem im weitesten Sinne des Wortes populär. Mit denselben Waffen, welche die drohende unzufriedene Menge gegen die kirchlichen Institutionen geführt, wurde sie besiegt und unterworfen, mit den Waffen der Predigt göttlichen Wortes und der Verzichtleistung auf irdische Güter. Die Worte des Franziskus haben mehr bewirkt gegen die Häretiker, als die Schwerter der Kreuzfahrer im südlichen Frankreich. Und es hat sich in jener Zeit wahrlich nicht allein um die Bezwingung zerstreuter, unbedeutender Sektierer gehandelt, sondern um die Bewältigung der ersten großen sozialen Bewegung im christlichen Staate. Zum ersten Male erklang

[1]) Th. I Leg. V, S. 693.
[2]) T. s. IV, S. 737. — B. III, S. 750.

aus den unteren Schichten der Bevölkerung heraus der Ruf nach Freiheit, zum ersten Male machte das Individuum laut und fordernd sein Recht gegenüber der Allgemeinheit geltend. Aber die Spitze dieser Bewegung kehrte sich gegen die geistliche Regierung. Sie im Keime zu ersticken, hätte die Gewalt selbst eines Simon von Montfort nie ausgereicht, der gläubigen Begeisterung und christlichen Liebe des Volksmannes Franziskus, an dessen Vorbild dann auch Dominikus sich anschloß, ist es gelungen.

Die ganze Bedeutung des Augenblickes, in dem er Franz seinem Herzensdrange zu folgen erlaubte, wird selbst einem Innocenz nicht bewußt geworden sein; daß er aber mitten in den drängenden Sorgen des Albigenserkrieges erkannte, die Waffen allein thäten es nicht, ist zweifellos. Hatte er ja gerade um jene Zeit auch einer Abzweigung der Waldenser, den pauperes catholici, den Segen der Kirche ertheilt und den in Rom erscheinenden Beschützer der Albigenser, Raymund von Toulouse, gütig aufgenommen. So umschreibt jene in der II. Legende und bei den tres socii aufkommende Erzählung von dem Traumbild, in dem der Papst den Franziskus gewahrte, wie er die wankende Lateranensische Basilika, d. h. die römische Kirche stützte, in sinniger Weise bezeichnend des Papstes ahnungsvolle Einsicht in die brennende Frage der Zeit.[1])

Nur Eines könnte hierbei noch unerklärlich bleiben! Wie ist denn der in waldensischen Anschauungen erzogene Franz dazu gekommen, ohne weiteres sich für die Kirche zu erklären? Darauf läßt sich vor Allem erwiedern, daß Franz seiner ganzen Anlage, seinem liebeglühenden Herzen nach nicht für den Kampf, sondern für den Frieden geboren war. „Ihm war nicht die Lehre, sondern die Person Christi, nicht das künftige Seligwerden, sondern das gegenwärtige Seligsein das Wesentliche.“ Seine durchaus von dem ernst verständigen Waldus abweichende Gemüthsart kann nicht besser gekennzeichnet werden, als es Schmieder gethan hat:[2]) „So erwies sich Franz als ein Prediger des seligen Lebens, Waldus als ein Prediger des h. Gebotes; Franz predigte die Liebe Christi, Waldus das Gesetz des Herrn; Franz strömte die Freude der Kinder Gottes aus, Waldus strafte die Sünden der Welt; Franz zog

[1]) Th. II Leg. I, 11, S. 32. — T. s. cap. IV, S. 736 f. — B. III, S. 750. B. hat auch noch ein anderes Traumbild von der Palme, die Innocenz zwischen seinen Füßen hervor sich zum mächtigen Baume entfalten sieht.

[2]) a. a. O. S. 288.

die Heilsbegierigen an und ließ die Anderen ruhig ihre Straße ziehen; Waldus griff den ungöttlichen Sinn der Gottlosen an und erbitterte die Priester.“ Einer so durchaus positiven Natur, wie Franz es war, lag die Opposition gegen die Kirche fern. Dazu kommt dann noch, daß er in dem Bischof von Assisi, Guido, einen besonders einsichtigen, mild gesinnten Beschützer und Freund gewann, der als Mittler die Beziehungen zwischen der Kirche und der individuellen Glaubensüberzeugung aufrecht erhielt und wohl auch Derjenige gewesen ist, der Franz bewogen hat, zu einer Zeit, in der er selbst sich für ihn verwenden konnte, nach Rom zu kommen.

So mochte denn die kleine Gemeinde, getröstet und befestigt in ihrem Berufe, mit erbaulichen Gesprächen über die Güte des Papstes den Heimweg antreten. Der Himmel selbst schien sie in Schutz zu nehmen, denn als sie am Abend des ersten Tages vergeblich nach Nahrung sich umsahen, trafen sie einen Mann, der ihnen Brot schenkte.[1]) Dann blieben sie vierzehn Tage in der Umgegend von Ostia an einem ganz verlassenen Platze, wo sie „mit der h. Armuth sich zu befreunden“ begannen, und zogen endlich weiter in das heimathliche Spoletaner Thal, in welchem Franz alsbald den Beschluß faßte, öffentlich das Wort Gottes zu verkündigen. Und gerade dort that es noth, da sich in jener Gegend die sonst zumeist in Norditalien, namentlich im Mailändischen weit verzweigte Sekte der Patarener oder Katharer ausgebreitet hatte. Deren Häresie war von der waldensischen durchaus verschieden und tastete die hervorragendsten Dogmen der Kirche selbst an. Ihre Anschauungen, mit der Zeit mannigfachen Veränderungen unterworfen, gingen doch ursprünglich auf den Manichäismus zurück, dessen Grundprinzip die Annahme zweier Urkräfte, einer guten und einer bösen, ihnen immer geblieben war. Von den byzantinischen Kaisern unterdrückt und bedrängt, hatten sie auf geheimnißvollen Wegen sich nach dem Westen gezogen und lebten unter verschiedenen Namen in Italien und Frankreich weiter. Ihnen Allen gemeinsam blieb die direkte Opposition gegen Alles, was „katholische Kirche“ hieß. Sie verwarfen mit den Sakramenten die gesamte kirchliche Ordnung und hatten zum Theil sehr wirre Begriffe über Christus und seinen Scheinleib. Offenbar deutet auf diese Sekten Thomas hin, wenn er

[1]) So Th. I Leg. V, S. 693. — Bei B. natürlich schon als Wunder: der Mann verschwindet sogleich, cap. IV, S. 750.

Franz wie ein Licht in die Finsterniß, die über jene Gegend gekommen, scheinen läßt — von der Bekehrung der „Patarener" geradezu spricht das Carmen.[1]) So schnell sollten sich die Absichten des Papstes verwirklichen!

Irrig freilich wäre es, anzunehmen, Franz habe gleich Dominikus seinen eigentlichen Beruf auch fernerhin hauptsächlich in der Bekehrung Abtrünniger gesehen. Nicht die Irrgläubigen, sondern Alle, die den Namen des Christen führten, ohne den christlichen Geist zu besitzen, suchte fortan seine Predigt in den Häusern der Reichen, wie in den Hütten der Armen auf. War doch sein Geist zu dogmatischen Spitzfindigkeiten allzuwenig geschaffen, als daß er an Glaubenskontroversen mit Ketzern hätte Gefallen finden können. Ohne die aber ging es einmal nicht ab. Für ihn gab es nur einen Glauben, den Glauben seines Herzens — und der war freilich auch stark genug, Andersdenkende zu zwingen!

Schon diese erste Wanderung von Stadt zu Stadt erwies die übergewaltige Wirkung seiner Rede. Wie ein Mensch aus einer anderen Zeit erschien er den erstaunten Leuten — Männer wie Frauen, Kleriker wie Laien, Gelehrte wie Ungelehrte strömten zusammen, ihn zu sehen und zu hören. Der Apostel einer war wieder erstanden, in schlichten Worten, aber mit überirdischer Beredsamkeit die Menschen aus ihrem dumpfen Dasein emporzurütteln zu neuem tiefen Empfinden. Dem Manne, der Alles von sich geworfen hatte und um Almosen an den Thüren bettelte, mußte wohl Jeder glauben, wenn er von der Seligkeit der Entsagung kündete. Was Demuth sei, lernten sie von ihm, der rauhen Worten und Beschimpfungen nur mit Liebe begegnete. Was mußte der hartherzige Reiche denken, sah er, wie die Armen dem Bettler dankten — welchen Trost der Arme empfinden, hörte er von seinem Leidensgefährten die Armuth das köstlichste aller irdischen Güter nennen! Dem Prediger, der nicht bloß Worte machte, sondern dieselben an sich selbst alle erfüllte, konnte es Niemand verwehren, Moral zu lehren. Da verstummte der Spott und beugte sich der stolze Sinn. Drang doch durch allen Tadel, durch alle die schonungslosen Ermahnungen versöhnend und wiederaufrichtend der süße Ton einer Liebe hindurch, die dem Reuigen wahrhaft himmlischen Trost verhieß. Weil Alles Natur in seiner Rede, Alles Empfindung war, und

[1]) Th. I Leg. V, S. 694. — Carmen S. 146.

diese Empfindung aus dem reinsten, von Liebe zu Gott und den Menschen überströmenden Herzen kam, mußte er eine Wirkung auf die Zuhörer ausüben, die wir uns gar nicht groß genug vorstellen können. Die Biographen, die beispiellos schnelle Verbreitung seines Ordens, zahllose legendarische Geschichten bezeugen es. Die Begeisterung gab ihm im Augenblicke selbst die Worte, und das Auge, die Hand, der ganze Körper, beseelt und belebt vom Gedanken, ward zur Sprache. Von seiner Redeweise theilt die II. Legende einiges Charakteristische mit: Wenn auch, das Evangelium verkündend, Franz den einfachen Leuten in einfacher und sachlicher Weise predigte, wie Einer, der wohl weiß, es handle sich mehr um die Kraft, als um Worte, so brachte er doch vor geistig gebildeten und verständnißvolleren Hörern wunderbare und tiefe Gedanken hervor; in kurzen Worten gab er Unaussprechliches zu verstehen und riß, die Worte mit feurigen Gebärden und Bewegungen begleitend, die Hörer mit sich in himmlische Sphären. — Einst sagte ein Arzt, ein gelehrter und beredter Mann, von ihm: „Während ich die Predigten Anderer Wort für Wort behalten kann, entfliehen meinem Gedächtniß allein die Äußerungen des h. Franziskus, und präge ich mir etwas davon dem Gedächtniß ein, so scheinen es mir nicht mehr die Worte zu sein, die zuvor von seinen Lippen geflossen.“[1]) Es fehlte eben dem Arzte die Empfindung, der Ausdruck, die Gebärde! Die Rede war der ganze Mann.

Dazu kam noch, daß er des Volkes Sprache zu dem Volke redete, nicht die gelehrte Kirchensprache des Latein, sondern das junge Italienisch, das sich, aus seiner bescheidenen Verborgenheit hervortretend, bald nach diesen Zeiten und zumeist in Franziskanerliedern seine Stellung als Schriftsprache neben der älteren Schwester erobern sollte. In diesen vertrauten, freundschaftlichen Lauten klang auch das Evangelium des Neuen Testamentes so neu und beglückend an das Ohr des Volkes. Es war, als hätte Franziskus das Alles miterlebt, wenn er von dem Geliebten seiner Seele sprach, von dem armen Christus, wie der als Knäblein in der Krippe gelegen, wie ihn die Mutter geherzt und geküßt, wie die drei reichen Könige gekommen, ihm zu huldigen, wie er dann arm und demüthig mit den Jüngern im Lande umhergezogen, wie er arm und verachtet am Kreuze gehangen! So hatte das Volk seinen

[1]) Th. II Leg. III, 50, S. 160.

Heiland noch gar nicht gekannt, so traulich nahe war er ihm noch nie gekommen. Eine andere, rein menschliche Auffassung von Christi Erdenleben mußte unter dem Einfluß solcher Predigten mächtig um sich greifen, die Wirkung eine ungeheure sein. Nicht allein der Moral und der Kirche, vor Allem der Literatur und der Kunst kam sie zugute.[1]) Doch davon sollen noch viele Seiten dieses Buches handeln — jetzt gilt es zunächst, den wunderbaren Mann auf seinem weiteren Lebenswege zu begleiten.

III. Weitere Entwicklung des Ordens.

Als Franz mit den Seinen nach Assisi zurückgekehrt war, ließ er sich an einem Rivo torto (damals Rigus tortus) genannten, einsamen Orte im Thale unterhalb der Stadt nieder. Dort lebten sie in einer engen kleinen Hütte, die ihnen kaum genügenden Platz bot, dem Gebete und der Arbeit obliegend, zurückgezogen von dem Lärm der Welt. Und doch schlug dieser einst laut an ihre Zelle. Otto, der Deutschen Kaiser, früher der Schützling, jetzt als Nachfolger und Erbe der Politik Heinrichs VI. der Gegner des Papstes, zog mit einem glänzenden Gefolge an der Behausung des großen unbekannten Bettlers vorbei, der, ungelockt von dem höchsten weltlichen Prunk, sich begnügte, dem Herrscher einen Bruder in den Weg zu senden, mit mahnenden Worten der Vergänglichkeit alles irdischen Ruhmes. Und kaum waren diese verhallt, da verschwanden auch die blitzenden Waffen wieder und die Stille des Gebetes kehrte zurück.[2])

Ein muthwilliger Bauer, der sich und seinem Esel Platz schaffte in der Hütte, vertrieb endlich die Einsiedler, und sie wählten sich die Portiuncula zum Aufenthalt[3]), die fortan ihre eigentliche Heimath wurde, da Franz sie vor Allem liebte und hochhielt. Gerne über-

---

[1]) Obgleich uns keine Predigten von Franz erhalten sind, so entbehrt die obige Schilderung nicht der Begründung. Diese menschliche Auffassung der evangelischen Geschichten entspricht so durchaus dem Wesen des Franz, tritt in den Schriften seiner Schüler, namentlich bei Bonaventura, Giacopone so charakteristisch hervor, daß sie jedenfalls auf Franz selbst zurückgeht.

[2]) Bloß bei Th. I Leg. VI, S. 696.

[3]) Von allen Biographen erwähnt.

ließen ihnen die Benediktiner vom Berge Subasio die Kirche, in deren Umgebung sich bald elende Zellen von Holz erhoben.[1])

Von diesem Zeitpunkte an werden die Nachrichten über die äußeren Lebensereignisse des Franz sehr dürftig. Anstatt ihn auf seinen Wanderungen zu begleiten, vertiefen sich die Biographen in eine Schilderung seiner Tugenden und der wunderwirkenden Kraft seines Gebetes.

Es geht aus Allem hervor, daß die folgenden zehn Jahre, in denen der Orden eine überraschende Verbreitung erhielt, von Franz benutzt wurden, predigend durch das ganze Land zu wandern. Wenn Matthäus Paris besonders von seiner Thätigkeit in Rom zu erzählen weiß, so lehren doch viele Stellen der Legenden, daß er sich nicht auf das mittlere Italien beschränkte, sondern ebensowohl den Norden wie den Süden durchzog. Von einer Reise nach Frankreich soll ihn der Bischof von Ostia mit dem Hinweise auf die ernsten Pflichten, die er daheim habe, abgehalten haben.[2]) In verschiedenen Zwischenräumen ist er dann immer wieder nach dem Ausgangspunkt seiner Thätigkeit, der Portiuncula, zurückgekehrt, von neuen Anhängern begleitet. Unmerklich nahm die apostolische Predigergenossenschaft mehr und mehr den Charakter einer Ordensgemeinschaft an. Die wachsende Zahl der Mitglieder dieser Gemeinde verlangte von selbst die eingehendere Feststellung einer ihnen gemeinsamen Regel, wie die Feststellung bestimmter Tage im Jahre, an denen die weit Verstreuten sich zusammenfanden, über ihre Thätigkeit Bericht ablegen und in der gegenseitigen Ermahnung und Prüfung eine Befestigung ihres Glaubens und ihrer Ueberzeugung erlangen durften. Wann Franz zuerst diese zweimal im Jahre wiederkehrenden Kapitel, die bei der Portiuncula abgehalten wurden, festgesetzt habe, ist uns nicht überliefert. Es scheint, daß am Feste des h. Michael nicht Alle zu kommen verpflichtet waren, zu Pfingsten aber Niemand fernbleiben durfte. Dann gab er Denen, die er für würdig und fähig hielt, die Erlaubniß zu predigen und sandte sie in verschiedene Gegenden aus.[3]) Die Erfahrung mochte es lehren, daß diese wandernden Prediger mißgünstig von dem Klerus angesehen wurden, in dessen Rechte sie als Fremdlinge einzugreifen

[1]) Vergl. unten die Besprechung der ältesten Franziskaner-Niederlassungen.
[2]) Th. I Leg. IX, S. 704.
[3]) T. s. IV, S. 738 ff.

schienen. Daher wurde es Franz nicht müde, den Seinen die größte Ehrfurcht vor den Priestern der Kirche einzuprägen und ihnen stets von Neuem die Demuth zu empfehlen, die allein imstande war, das Vorurtheil zu entkräften.[1]) Er selbst ging mit dem Beispiele voran. Als einst der Bischof von Imola seine Bitte um die Erlaubniß zu predigen kurz mit den Worten abgefertigt hatte: „es genügt, Bruder, daß ich meinem Volke predige", neigte er das Haupt und ging von dannen. Doch bald nachher erscheint er wieder: „Herr, wenn ein Vater seinen Sohn aus der einen Thür vertrieben hat, so soll er durch die andere wieder eintreten." Worauf der Bischof ihn gerührt in die Arme schließt und seine Bitte gewährt.[2]) Die Ordensregel, wie sie später von Honorius gebilligt worden, beginnt sich in diesen Zeiten zu entwickeln[3]), da sich zwischen den beiden Regeln, wie sie in den Werken des Franz enthalten ist, kein wesentlicher Unterschied zeigt.[4]) Noch im Jahre 1216 handelt es sich, nach der Aussage des Jacobus von Vitry, um eine primitive Organisation; eine neue beginnt vor 1218.[5])

Die Regel beginnt damit, daß Franz dem Papst und der römischen Kirche Gehorsam verspricht. Ersterer fügte hinzu, daß die anderen Brüder, welche fratres minores, Minderbrüder, genannt werden, nach dem demüthigen Wunsche des Franz, gehalten seien, Diesem und seinen Nachfolgern zu gehorchen. Nur die Provinzialminister dürfen Novizen aufnehmen. Wer eintreten will, muß seine Güter verkaufen und den Armen geben. Nach Ablauf des Probejahres, während dessen er sich in den Tugenden, namentlich der

---

[1]) T. s. IV, S. 738.

[2]) Th. II Leg. III, 85. S. 212. — B. IV, S. 758.

[3]) Bon. erzählt, wie Franz die neue Regel in der Einsamkeit geschrieben, dann dem Elias übergeben habe. Dieser habe sie verloren und Franz durch göttliche Inspiration sie noch einmal in ganz gleicher Weise niedergeschrieben (S. 635). Später heißt es, Elias habe sich gegen die Regel als zu streng gewehrt, Gott selbst aber verkündet, sie sei nach Seinem Willen Das zeugt von einer Zeit, in der es schon zwei Regeln, eine strengere und eine mildere gab. Vergl. Hase S. 57.

[4]) Vergl. auch Lucae Holstenii Codex Regularum monasticarum ed. Brochie T. III p. 22 (Aug. Vind. 1759f.) und Karl Müller: Die Anfänge des Minoritenordens und der Bussbruderschaften. 1885.

[5]) Vergl. die neuesten beweisenden Forschungen von Walter Goetz: „Die ursprünglichen Ideale des h. Franz von Assisi" in Historischer Vierteljahrschrift 1903. S. 19ff. Im Wesentlichen bestätigen dieselben gegenüber Sabatiers und Mandonnets Meinungen meine Auffassung.

Demuth geübt, wird er zum Gelübde zugelassen. Er erhält eine Kutte. Nur wer es nothwendig hat, darf Sandalen tragen. Die Hausarbeit wird als Mittel gegen den Müßiggang geboten. Die Gebetsstunden, die Fasten werden festgestellt, die Feier des kirchlichen Gottesdienstes nach der Kirche geregelt. An der Spitze des Ordens steht der Generalminister, dem Alle Gehorsam schuldig sind. Unter ihm die Vorsteher der verschiedenen Provinzen, die Provinzialen und Guardiane. Diese haben den Generalminister zu wählen. In einem der Kardinäle der römischen Kirche hat der Orden sich einen Protektor zu erbitten. Alle drei Jahre findet ein Generalkapitel statt, auf dem die Provinzialen zu erscheinen haben. Ein solches kann auch zu anderer Zeit, wenn es geboten dünkt, vom General berufen werden. Die Brüder sollen den Bischöfen gegenüber demüthige Unterwerfung zeigen. Der Mönchsorden hat in strenger Sonderung von dem der Nonnen zu leben. Die drei Hauptregeln aber sind: strikter Gehorsam, Keuschheit und Armuth. Darin stimmt der neue Orden mit den älteren überein, nur daß die Armuth hier viel weitgehender gefaßt wird: „Die Brüder sollen sich nichts aneignen, weder Haus, noch Feld, noch was es sei, sondern, gleich Pilgern und Fremdlingen in dieser Welt, dem Herrn in Armuth und Demuth dienend, gehen und Almosen suchen mit Zuversicht und ohne Scham; denn der Herr hat sich arm für uns in dieser Welt gemacht.“ Der Gehorsam wird in der strengsten Form geboten. Franz selbst hat jenes verhängnißvolle Beispiel des Gehorsamen ausgesprochen, an das sich später die Jesuiten hielten: „Nimm einen leblosen Körper und setze ihn wohin du willst; du wirst sehen, daß er der Bewegung nicht widerstrebt, nicht murrt über die Lage, nicht verlangt, losgelassen zu werden. Wenn man ihn auf die Cathedra erhebt, so wird er nicht nach oben, sondern nach unten blicken, in Purpur gekleidet, um so bleicher erscheinen. Dies ist der wahrhaft Gehorsame.“[1]) In christlicher Liebe sollen die Vorgesetzten für die Untergebenen sorgen. Nur der General darf den Brüdern die Erlaubniß zur Predigt ertheilen, die wohlbedacht, keusch und kurz sein soll. Endlich wird gegenseitige Demuth und Liebe, Sorge für die Kranken, Milde mit den Sündern in warmen Worten empfohlen.

---

[1]) So zuerst bei Th. II Leg. III, 89. S. 218. Danach hat es dann wörtlich Bon. VI, S. 758.

Nicht allein aber Jünglinge und Männer waren es, die ihre Familie und ihr Hab und Gut im Stiche ließen, Franz zu folgen, sondern auch Jungfrauen und Frauen. Es geschah im Jahre 1212, daß die Tochter eines vornehmen Mannes in Assisi, Chiara Sciffi, dem Zuge ihres Herzens nicht widerstehend, nach S. Maria degli Angeli kam, wo sie Franz ihre Sehnsucht, sich ganz Gott zu weihen, offenbarte. In der Nacht auf den Palmsonntag, den sie mit den anderen Frauen festlich begangen, verläßt sie das väterliche Haus, entflieht zur Portiuncula, beraubt sich vor dem Altar der Maria der reichen Gewänder und des Schmuckes ihres Haares und wird dann von ihrem Berather in das Benediktinerkloster von S. Paolo bei Bastia gebracht. Nach kurzem Aufenthalte daselbst gesellt sie sich zu den Schwestern von S. Angelo di Panzo auf dem Berge Subasio und erhält 1213 eine eigene Heimat in S. Damiano. Bald folgen ihr die Schwester Agnes und die Mutter Ortolana, und der Orden der Klarissinnen ist begründet.[1]) Die Verbreitung desselben zunächst in Italien, binnen kurzem auch in andern Ländern, wetteifert mit dem der Minoriten.

Ungewiß bleibt es noch immer, wann Franz die dritte Institution, die Gemeinde der Brüder und Schwestern der Buße, die später allgemein die Tertiarier genannt wurden, ins Leben gerufen. Mit Müller müssen wir annehmen, daß dies nicht vor 1220 geschehen ist. Am 12. Dezember 1221 erhält sie ihre Billigung von Honorius.[2]) Es war ein Ding der Unmöglichkeit, alle die Männer und Frauen, welche, hingerissen von der Predigt des Mönchs Diesem zu folgen entschlossen waren, in den eigentlichen Orden aufzunehmen, und doch verlangte die Menge, an den Gnadengütern desselben theilhaben zu dürfen. So blieb nichts übrig, als eine Gemeinschaft innerhalb der weltlichen Gesellschaft der Laien zu gründen, die durch gewisse Pflichten einer strengeren Religionsübung allein verbunden war. Der Gedanke war an sich nicht neu. Schon zu Norberts von Xanten Lebzeiten, in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts, hatte sich dem Prämonstratenserorden eine ähn-

[1]) Leben der h. Klara, 2 Jahre nach ihrem Tode, wie Cristofani annimmt, vielleicht von Giovanni di Kant geschrieben: Acta SS. Aug. II, p. 755. — Cristofani, Poema. S. XIV f. — Ds. Storie di Assisi I, S. 142 ff.

[2]) Acta SS. Okt. II, S. 633. — Bonghi S. 79. — Karl Müller: Die Anfänge des Minoritenordens. Vergl. auch Götz: Die ursprünglichen Ideale des h. Franz von Assisi. — Die Regel: Francisci opera II.

liche Laienverbindung angeschlossen[1]), die sich seinerseits wohl Dominikus, unabhängig von Franz, zum Vorbild nahm, da er die Gemeinschaft seiner später gleichfalls „fratres de poenitentia" genannten Laienbrüder stiftete. Der volksthümliche Charakter des Franziskanerthumes tritt nirgends so deutlich hervor, als in dieser Institution, die bald eine ungeahnte Bedeutung in Italien gewann, nicht allein für die Popularität der Minoriten, sondern ebensowohl für die lebendige Kenntniß der Bibel, für eine Ausgleichung der Stände und eine Milderung der kriegerischen Neigungen. Eine gemeinsame Tracht war nicht geboten, doch behielten Viele auch in der Folgezeit ein schlichtes graues Gewand oder wenigstens den Strick unter der weltlichen Kleidung, die möglichst einfach sein sollte, bei. Ein Jeder durfte im Besitze weltlicher Güter, in seiner bürgerlichen Stellung bleiben, nur ward er verpflichtet, ungerecht erworbenes Gut herauszugeben, mit seinem Nächsten sich zu versöhnen und getreulich die Gebote Christi zu erfüllen. Sie mußten sich häufigerem Fasten unterziehen, bestimmte Gebetsstunden einhalten, täglich eine Messe hören, von weltlichen Vergnügungen, wie Gelagen, Schauspielen und Tänzen, sich fern halten. Christliche Liebe sollte der Inhalt aller ihrer Gefühle und Gedanken sein. Streitigkeiten wurden von Ordensleuten oder von Bischöfen geschlichtet. Waffen zu tragen war nur ausnahmsweise erlaubt, der häufige Besuch der Kranken, Wohlthätigkeit im weitesten Sinne geboten.

Welche Ausdehnung auch dieser Stand der Tertiarier gewonnen, verkündet mit klagenden Worten ein Brief, der unter denen des Petrus de Vinea veröffentlicht ist und in dem es heißt: es gibt kaum Einen, der nicht entweder der Laiengemeinde des Franziskus oder Dominikus angehörte![2]) Mag dies stark übertrieben sein, so bleibt es nichtsdestoweniger erweislich, daß binnen kurzem Könige und Fürsten, wie die große Menge des Bürgerstandes, sich mit dem Stricke umgürtet haben und damit die strengen Schranken zwischen dem Mönchthume und den Laien fielen. Ersteres hatte fortan eine versteckte Macht hinter sich, wie vergleichsweise das moderne stehende Heer eine in den Waffen geschulte Volksmasse.

---

[1]) Hurter, Gesch. Innoc. IV, S. 146.

[2]) Epistolarum Petri de Vineis libri VI, Basileae 1566, lib. I, cap. XXXVII. S. 233. Vergl. Hase S. 69: ein Brief des bischöflichen Klerus, nicht des Petrus selbst.

Aus der Bedeutung, welche in kurzer Zeit der Minoritenorden gewonnen hatte, allein schon wäre es zu schließen, daß Franz früher als 1223, in welchem Jahre Honorius III. seine Regel bestätigte, von Neuem um Rath und Maßregeln sich an den päpstlichen Stuhl gewendet. Verschiedenes weist darauf hin, daß er es im Jahre 1216 that. Da er von Innocenz nur eine mündliche Approbation erhalten, ist es sehr wahrscheinlich, daß er dem neuen Papste kurz nach dessen Antritt wiederum sich und seine Gemeinde empfahl, und zwar zu einer Zeit, in der das Lateranensische Konzil tagte, das in einer seiner Sitzungen aussprach: es dürfen keine neuen Orden mehr gegründet werden! Was er erreicht, weiß man nicht — vermuthlich eine erneute mündliche Approbation, da 1219 in einem Schreiben Honorius sich der Minoriten annimmt. Offenbar konnte der Papst angesichts jenes Paragraphen des Konzils nichts Weiteres thun und verschob die förmliche Bestätigung der Regel auf spätere Zeit. Damals zuerst scheint Franz in dem Kardinal Hugo von Ostia, dem späteren Gregor IX., einen Freund gewonnen zu haben, da ihn derselbe nach der I. Legende vor den Papst geführt. Die Rede, die Franz bei dieser Gelegenheit hielt, machte den tiefsten Eindruck auf die gesamte erlauchte Versammlung.[1])

Es war wohl auch in jenem Jahre, daß sich Dominikus und Franz in Rom sahen. Ersterer war dahin gekommen, die Bestätigung seiner Regel zu erhalten, die ihm am Tage vor Weihnachten in einer Bulle gewährt wurde. Wenn Hase sich gegen ein persönliches Zusammentreffen der beiden Männer ausgesprochen hat, so wird er durch die II. Legende widerlegt, die höchst sachlich und glaubhaft davon berichtet. Die spätere Sage im Liber Conformitatum und Speculum schmückt dann nur legendarisch das Faktum aus. Thomas erzählt, wie Beide beim Bischof

[1]) Bis auf Hase und noch länger hielt man daran fest, 1216 sei die Regel approbiert worden. Dem widerspricht der Wortlaut der Regel von 1223. — Von einer Predigt, die Franz vor Honorius gehalten und von der Befreundung mit Kardinal Hugo erzählt die I. Leg. IX, 703. Die II. Leg. I, 17 S. 42 hat die päpstliche Bestätigung des Hugo als Protektors des Ordens. Die T. s. IV, S. 739 erzählen dasselbe ziemlich wirr, so daß eine chronologische Reihenfolge nicht herauszufinden. Nach ihnen müßte man die Anordnung eines Protektorats über den Orden schon vor 1219 annehmen, nämlich vor der ersten Aussendung der Minister ins Ausland. Doch scheint es erst 1221 bestimmt worden zu sein, worüber unten mehr. Dagegen scheint es natürlich, die Erzählung der I. Leg., die B. dann wiederholt, auf dieses erste Erscheinen des Franz vor Honorius, das ich für durchaus wahrscheinlich halte, zu beziehen.

von Ostia waren, der ihnen den Vorschlag machte, sie sollten doch ihren Brüdern gestatten, geistliche Würden anzunehmen, um so erfolgreicher wirken zu können. Da entsteht ein Wettstreit der Demuth zwischen ihnen, wer darauf antworten solle. Endlich thut es Dominikus und weist das Anerbieten zurück, Franziskus folgt seinem Beispiel: „Herr, meine Brüder sind die Kleinen genannt, damit sie nicht sich herausnehmen, Große zu werden." Als sie darauf voneinander Abschied nehmen müssen, bittet Dominikus Franz um seinen Strick, den Dieser nach langem Widerstreben ihm gibt. Dann reichen sie sich die Hände, Einer dem Anderen sich hold empfehlend, und Dominikus sagt: „Ich wollte, Bruder Franz, dein und mein Orden würden einer und wir lebten nach gleicher Regel in der Kirche!" Später aber äußert er Anderen gegenüber: „In Wahrheit sage ich euch, daß diesem h. Manne Franziskus alle übrigen Mönche folgen sollten, so groß ist die Vollkommenheit seiner Heiligkeit." Daß diese erhebende Begegnung der zwei in ihrer Wirksamkeit gleich eingreifenden, in ihrem Wesen so verschiedenen Männer wirklich stattgefunden, scheint mir durchaus glaubhaft, wie denn auch erst nach diesem Jahre in des Dominikus Verordnungen die apostolische Armuth ihren Platz gefunden zu haben scheint.[1]) War auch der Spanier zu ähnlichen Anschauungen, wie Franz sie hatte, durch seine Thätigkeit als Bekehrungsprediger der Albigenser gekommen, so hatte er doch mit seinen Jüngern die Chorregel der Augustiner annehmen müssen, während Franz, jeder Tradition ledig, von Anfang an die absolute Besitzlosigkeit zur Regel gemacht hatte. So war bei dem Zusammentreffen in Rom Dominikus der Empfangende, Franziskus der Gebende.

Möglicherweise hat sich das Anliegen, das Franz dem neuen Papste vorzutragen hatte, auf die Erlaubniß bezogen, Prediger, die ihm geeignet schienen, auf dem von nun an wahrscheinlich regel-

[1]) Jordanus vita S. Dominici (Acta SS. Aug. I, p. 554) sagt vom 1. Generalkapitel zu Bologna 1220: Tunc ordinatum est ne possessiones vel reditus de caetero tenerent fratres nostri, sed et iis renuntiarent, quos habuerant in partibus Tholosanis. Es ist lange ein Streit darüber geführt worden zwischen Dominikanern und Franziskanern. Erstere behaupten, daß diese Verfügung nur eine Bestätigung einer älteren sei — bringen dafür aber keine ausschlaggebenden Gründe. Für unsere Ansicht spricht es, daß Honorius noch in seiner Bulle von 1216 dem Orden „alle gegenwärtigen und zukünftigen Besitzungen" bestätigt.

mäßig gehaltenen Generalkapitel zu Pfingsten zur Mission im Auslande zu bestimmen. Er nannte sie ministri. Zum ersten Male, so weit wir unterrichtet sind, scheint es 1218 geschehen zu sein, daß ein solcher, nämlich Elias, in den Orient gesandt ward.[1]) Auf dem Kapitel 1219 werden dann Brüder nach Italien sowohl als Deutschland, Ungarn und in andere Länder geschickt[2]), mit einem Geleitschreiben des Papstes, in dem sie den Prälaten empfohlen wurden.[3]) Vielleicht schon früher waren fünf Brüder nach Spanien und von da nach Marokko gewandert, wo sie den Märtyrertod erlitten hatten. Die Kunde davon mag Franz selbst den Wunsch eingegeben haben, nach Spanien zu gehen. Thomas in der I. Legende berichtet, daß er schon aufgebrochen war, aber durch eine Krankheit zurückgehalten wurde, woraus dann Bonaventura mit leichter Wortverschiebung macht, er sei bis nach Spanien gekommen. Wadding und fast alle folgenden Schriftsteller, ausgenommen Bonghi, haben darauf fortgebaut, ohne daß irgendeine andere Quelle es verbürgte.[4])

Sollte aber Franz auch das Martyrium, nach dem er ein glühendes Verlangen trug, versagt bleiben, so war es ihm doch vergönnt, unter den Heiden das Evangelium zu predigen. Schon im Jahre 1212 hatte er sich eingeschifft, um nach Syrien überzusetzen, ward aber von widrigen Winden an die dalmatinische Küste verschlagen, wo er froh sein mußte, ein Schiff zu finden, das ihn nach Ancona zurückbrachte.[5]) Die Vermuthung scheint mir sehr nahe zu liegen, daß Franz zu diesem Schritte durch die Kunde von dem Kreuzzuge

---

[1]) Giordano di Giano a. a. O. 96. Voigt meint 1218, was auch sehr wahrscheinlich.

[2]) T. s. IV, S. 739: 11 Jahre nach Beginn des Ordens. — Giordano a. a. O. p. 517.

[3]) datiert 11. Juni 1219. Wadding Ann. I p. 301. Chavin: storia di S. F. S. 155 verlegt auch zwei an sich bedenkliche angebliche Briefe des Franz in diese Zeit. Dagegen hat sich schon Bonghi mit gewichtigen Gründen gewehrt. S. 80. A. 89.

[4]) Th. I cap. VII, S. 699: bonus deus — cum jam ivisset versus Hispaniam in faciem restitit et ne ultra procederet, aegritudine intentata eum a coepto itinere revocavit. — Bon. IX, S. 767, der sich zum Theil wörtlich an den Bericht des Thomas schließt: cum jam usque in Hispaniam perrexisset etc. So entsteht Geschichte.

[5]) Th. I, cap. VII, S. 699 sagt: sexto anno conversionis suae, was so viel heißt als 1212, da in der I. Leg. die conversio ins Jahr 1206 verlegt wird. S. oben. — Danach B. a. a. O. An beiden Orten die Erzählung von den die Mannschaft rettenden Nahrungsmitteln, die ein unbekannter Mann Franz mitgegeben.

der Kinder, der in jenem Jahre stattfand, bewogen wurde. Ein Theil derselben, die von Deutschland gekommenen, hatten am 26. August von Genua aus die sinnlose, beschwerliche Reise nach Brindisi fortgesetzt und höchst wahrscheinlicher Weise den Weg durch das Spoletaner Thal genommen. Da mag Franz diese unglückseligen Opfer eines ruchlosen Fanatismus gesehen und, wie Innocenz, sich gesagt haben: „Diese Kinder machen uns zu schanden; indeß wir schlafen, ziehen sie munter aus, das heilige Land zu gewinnen!“[1]) Mit bloßen Gefühlen aber war es bei Franz nicht gethan und so hatte er sich selbst, der Kinder eines, zur heiligen Pilgerschaft aufgemacht.

Endlich bald nach Pfingsten sollte ihm sein Herzenswunsch erfüllt werden. Zu jener Zeit lag ein Kreuzfahrerheer bei Damiette unter der Führung des Königs Johann von Brienne und Leopolds von Oesterreich. Andreas von Ungarn, welcher der eigentliche Vorkämpfer gewesen, war in die Heimath zurückgekehrt, während die beiden Anderen nach Aegypten zogen. Anfangs waren sie glücklich gewesen und am 5. November 1219 in den Besitz Damiettes gelangt, dann hatten die Gegner große Vortheile über sie errungen, so daß später im Frieden vom 18. August 1221 alle Eroberungen, auch Damiette, wieder verloren gingen und sie unverrichteter Dinge heimkehren mußten. Begleitet von einem Genossen, nach Giordano Pietro Cattaneo, nach Bonaventura Illuminatus, erschien Franziskus bei dem Kreuzheere und machte sich unverweilt zu dem Sultan Alkamil, der seinem 1218 gestorbenen Vater Aladil gefolgt war, auf. Der Landessprache unkundig, ward er, wie seine Minister in Deutschland und Ungarn, mißhandelt. Doch kam er beständig: Sultan, Sultan! rufend zu dem Fürsten, der von milder Gemütsart wie Aladil, ihn ehrenvoll aufnahm und ihn gerne hörte. Bald jedoch mochte Franz die Zwecklosigkeit seiner Bemühungen einsehen und verließ, in der Hoffnung, das Martyrium zu erleiden, getäuscht den mohammedanischen Hof und bald darauf Aegypten.[2]) Ehe er geschieden, soll er nach der

[1]) Ueber den Kreuzzug vergl. Hurter: Gesch. Innoc. II, S. 483ff.

[2]) So wird das Ereigniß übereinstimmend von den wichtigsten Quellen dargestellt: Th. I Leg. VII, S. 699. — Giordano a. a. O. S. 520. — Jacobus de Vitriaco, der selbst in Ägypten war: Historia Occidentalis cap. 38 (in den Acta SS. S. 618). — Anonymer Fortsetzer der Historia Tyrii (zwischen 1275 und 95 schreibend) in den Acta SS. S. 613.

II. Legende des Thomas warnend den Christen ihre Niederlage, die 1221 stattfand, vorausgesagt haben.[1]) Es war kaum anders denkbar, als daß sich die Phantasie der Franziskaner bald das Zusammentreffen ihres Vaters mit dem grausamen Sultan in ihrer Weise ausschmückte. Klingt des Bonaventura Erzählung von der Feuerprobe, die Franz zu bestehen sich angeboten, noch wohl glaublich, so bringt der Liber Conformitatum und das Speculum reine Erdichtungen.[2]) Danach erhält er die Erlaubniß, im Lande zu predigen, und der Sultan selbst, im Herzen schon bekehrt, empfängt auf dem Sterbebette von zwei Franziskanern die Taufe. Aus jener Feuerprobe aber ist die Legende von dem Flammenlager entstanden, auf das er ein Weib, das ihn verführen will, auffordert, ihm zu folgen.

Seine baldige Heimkehr nach Italien scheint, wie zuerst Voigt nach Giordanos Bericht erwies, durch Unruhen im Orden veranlaßt worden zu sein. Die ersten Streitigkeiten hatten sich sofort erhoben, als das Haupt fehlte. Zwei Vikare hatte Franz vor seiner Abreise bestellt. Der eine, Matthäus von Narni, sollte die neuen Brüder in Assisi aufnehmen, der andere, Gregorius von Neapel, zur Inspektion in Italien umherreisen. Ersterer benutzte seine Stellung, strengeres Fasten einzuführen, ein Frate Filippo wußte sich zugunsten der Clarissinnen ein Breve vom Papst zu verschaffen — was aber das Gefährlichste war, Johannes de Capella, der in späterer Zeit wohl in Erinnerung an diese Vorgänge meist als der Judas unter den Jüngern des Franz aufgefaßt wurde und sich nach Giordano, wie Jener, erdrosselt haben soll, hatte sich vom Orden abgesondert, Aussätzige um sich gesammelt und vom Papste eine Bestätigung erbeten.[3]) Es muß ein schwerer Schlag für Franz gewesen sein, solche Nachrichten zu empfangen — gewaltsam wurde er aus seinem Himmel, in dem nur Liebe und Eintracht herrschte, in die wirkliche Welt der Zwiste herabgerissen. Mit Pietro, sowie Elias und Cesarius von Speier, den Elias im Oriente für den Orden gewonnen, kehrte er bekümmerten Herzens heim und ging, wie es scheint,

---

[1]) Th. II Leg. II, 2 S. 50.

[2]) Als solche schon von Suysken nachgewiesen. — Vergl. auch Hase S. 78.

[3]) Voigt sieht in ihm denselben Johannes, der nach Salimbene p. 110 eine Congregatio heremitarum machte und identifiziert ihn zugleich mit einem Johannes, der nach Wadding 1219 an der Kurie intrigierte, um eine Milderung in der Regel zu erlangen.

direkt nach Rom, wo er sich von Honorius die Bestätigung des Kardinals Hugo von Ostia als Protektor des Ordens erbat.[1]) Johannes de Capella wurde vom Papst abgewiesen und jenes dem Fra Filippo ertheilte Breve widerrufen.[2])

Dann fand zu Pfingsten des Jahres 1221 ein großes Kapitel statt, von dem uns Giordano als Augenzeuge berichtet. Gegen 3000 Menschen erschienen zu demselben und lagerten auf der bloßen Erde in der Umgebung der Portiuncula. Die Bevölkerung versorgte sie überreichlich mit Nahrungsmitteln. Der ungewohnte Anblick solchen waffenlosen Lagers, in dem man Nichts als Gebete hörte, lockte die Vornehmen der Gegend, sowie die Mitglieder des päpstlichen Hofes, der sich damals in Perugia aufhielt, herbei. Auf dieser Versammlung entschlossen sich von Neuem Viele nach Deutschland zu ziehen, als ihr Minister ward Cesarius von Speier erwählt, ihrer einer war Giordano. Zu gleicher Zeit wäre Franz, so heißt es,[3]) von seiner Stellung als General des Ordens zurückgetreten und hätte Pietro di Cataneo gewählt, doch ist dies irrig. Cataneo ist schon im März 1221 gestorben. So blieb Franz wohl an der Spitze der Gemeinschaft, und erst 1224 folgte ihm Elias. Wir erfahren von Giordano, daß Franz selbst sich so krank und schwach fühlte, daß er Elias an seiner Stelle das Wort führen ließ. Es war wohl nicht körperliches Leiden allein, das ihn quälte, er fühlte sich auch geistig niedergeschlagen und müde. Zu viele bittere Erfahrungen mögen es ihm klar gemacht haben, daß er von Unmöglichem geträumt hatte: von der selbstlosen Eintracht einer großen Genossenschaft, daß er die Menschen falsch beurtheilt, weil er sich selbst, den Ausnahmsmenschen, zum Maßstab genommen. Die Hoffnungsfreudigkeit seiner Lebensanschauungen war erschüttert. In bitteren Stunden muß ihm sein Lebenszweck verfehlt erschienen sein.[4])

---

[1]) So nahmen es Voigt und Bonghi an, und es hat durchaus die innere Wahrscheinlichkeit für sich, daß dies erst jetzt geschah.

[2]) Giordano 12. 13.

[3]) Th. II Leg. III, 81. S. 206.

[4]) Ich schließe dies mit Bonghi aus einer in den Opera erhaltenen meditazione, in der Franz sich entschuldigt, daß er sich den Pflichten eines Ministers und mit ihnen der trüben Aufgabe, die sündigen Brüder zu strafen, entzogen habe. — Alle von Sabatier und Mandonnet aufgestellten Behauptungen von einem Konflikt des Franz mit der Kurie sind zurückzuweisen. Ich darf, ohne auf diese Frage überhaupt einzugehen, auf die Uebereinstimmung der Ausführungen von Walter Götz (a. a. O.) mit meiner Darlegung verweisen.

Von einer solchen Enttäuschung, die sich in seinem Testament ausspricht, konnte sich eine Natur, wie die des Franz, die nur im Sonnenschein des Friedens sich zu entfalten und zu leben vermochte, wohl nie wieder ganz erholen. Fortan zieht er sich immer mehr auf sich selbst und auf Gott zurück und vollendet, worin er einzig den Frieden wiedererlangen mochte, die höchste, reine Ausbildung seines eigenen inneren Menschen. So liebevoll er auch für den Orden noch bemüht ist, überläßt er dessen Leitung doch anderen Händen, verschafft demselben aber selbst noch die erste Bedingung einer ferneren gedeihlichen Entwicklung, die förmliche Bestätigung der Regel durch den Papst. Sie ward ihm in einer Bulle vom 30. Januar 1223 zu theil. Honorius selbst bezeichnete diese erste schriftliche Approbation bloß als eine Bestätigung der Approbation seines Vorgängers und vermied so den Vorwurf, gegen die Bestimmungen des Laterankonzils einen neuen Orden ins Leben gerufen zu haben. Der Orden der Minoriten hatte seine rechtliche Stellung neben dem Benediktinerorden und dessen zahlreichen Abzweigungen erhalten.

IV. Die letzten Lebensjahre des Franz und sein Ende.

Seit seiner Bekehrung war das Leben des Franziskus getheilt gewesen zwischen Predigt und Gebet, in den letzten Jahren scheint es immer mehr in letzterem aufgegangen zu sein. Der Kampf mit mancherlei Widerwärtigkeiten, die bitteren Enttäuschungen, die er erfahren, hatten ihn in sich selbst zurückgescheucht und die Flammen seines in Liebe zu Christus erglühenden Herzens nur stärker genährt. Hatte er schon früher in Stunden der Verzückung dem Himmel sich nahe gefühlt, so entschwand jetzt immer ferner und ferner die Erde seinen Blicken. Wie getrennt vom Körper für Stunden, ja Tage führte der Geist ein von allen irdischen Beziehungen gelöstes Dasein. Aus den engen Schranken der Sinnlichkeit schwang er sich zu einem zeit- und raumlosen Gefühl empor, das er selbst die Liebe Christi nannte. Es war die Vollendung dessen, was er auf Erden erstrebt, das Vorerfahren der ewigen Seligkeit. Erstaunt und erschreckt vor solch ungeheurem Gefühlsleben, solch übersinnlich sinnlicher Glaubenswonne sucht man vergeblich die Worte, sie zu schildern. Die alten Legenden halfen sich, so gut sie konnten: von der Gebeteskraft emporgezogen sahen ihn die Jünger zu nächt-

licher Stunde über die Erde erhoben schweben, von Strahlen des ewigen Lichtes umflossen schien eine Wolke ihn zu entführen, gleich Elias nahm ihn ein feuriger Wagen auf. Wer möchte ihnen die bilderreiche Sprache verargen! Ein solches Gebet mußte zur Vision werden. Allzu leicht nur gewöhnt sich der kalt verständige Mensch in seinem wohl geregelten Dasein daran, für das zur Ekstase gesteigerte psychische Leben nur spöttische Blicke zu haben. Mit dem Geisteskranken hat er Mitleid, für den Uebergeistigten nur ein Lächeln vornehmer Herablassung — dieses unfehlbare Zeichen einer Anmaßung, welche eine ärmlich beschränkte Anschauung der unendlichen Fülle der Lebenserscheinungen verräth. Er sollte feiner unterscheiden! Wohl giebt es eine bacchantische, frech erzwungene Erregtheit, die Widerwillen und Abscheu vor der vernunftlosen Komödie erregt — die Geschichte christlicher Sekten selbst noch in jüngster Zeit bringt Beispiele genug dafür! Wer aber möchte mit ihr die enthusiastische Schwungkraft eines edlen und reinen Herzens, welche den Bannkreis der Gesetze dieser sichtbaren Welt durchbricht, verwechseln? Aus einem edlen und reinen Herzen aber, wenn je es eines gegeben, erstand auch jenes überschwängliche Gefühl der Gottesgemeinschaft, das Franz über die Leiden seines elenden, geknechteten Körpers erhob.

Denn siech und leidend hat er die letzten Jahre verbracht. Er selbst hat es eingesehen, daß er viel gegen seinen Bruder, den Körper, gesündigt (multum peccatum in fratrem corpus).[1]) Nun kam die Zeit, in der er es büßen sollte. Mit ergreifender Ergebung, ja mit Freuden hat er alle Schmerzen ertragen. Dieselben erschienen ihm nicht als Feinde, sondern als Freunde, und, wie die Thiere auf dem Felde und die Vögel, nannte er sie Schwestern.[2]) Sie waren ihm von Gott gesandt und als Gottesboten nahm er sie auf. Insonderheit von einem schweren Augenleiden sprechen die alten Biographen, das häufig ärztliche Behandlung erforderte. So mußte er einst mit einem glühenden Eisen von den Ohren bis zu den Augen gebrannt werden, was Anlaß zu der reizenden Erzählung gab, das Feuer selbst habe sich dem Freunde aller Geschöpfe freundlich erwiesen und ihm keine Schmerzen zugefügt. „Mein Bruder Feuer", hatte er gesagt, „vor allen andern Dingen, die auf Schönheit Anspruch

[1]) T. s. I, S. 728.
[2]) Th. II Leg. III, 38. S. 300.

machen, hat dich der Allmächtige wirksam, schön und nützlich geschaffen. Sei mir in dieser Stunde geneigt, sei mir freundlich, weil ich immer dich im Herrn geliebt. Ich bitte den großen Herrn, der dich geschaffen, daß er deine Hitze mäßige zu sanftem Brennen, so daß ich's ertragen kann." Dann versichert er lächelnd, es habe nicht geschmerzt, und erstaunt bricht der Arzt in die Worte aus: „Fast glaube ich, daß zur ursprünglichen Unschuld Der zurückgekehrt, nach dessen Willen selbst das Wilde sanft geworden."[1]) Dieses Mannes Blick hatte die Tiefen und Wunder heiligen Wesens ergründet!

Mit den eigenen Leiden ward auch das Nachempfinden der Leiden Christi immer lebendiger in Franz. Seinen erstaunten Jüngern schien er schon auf dieser Erde in innigem, ja irdischem Verkehr mit Christus zu stehen. Er selbst konnte, wie es scheint, die Erinnerung an das Erdenleben seines Heilandes nicht oft, nicht lebendig genug sich wachrufen. So beging er einst, drei Jahre vor seinem Tode, zu Greccio das Weihnachtsfest in ganz besonderer Weise. In einer einsam im Walde gelegenen Kirche bereitete er mit einem treuen Anhänger Johannes eine Krippe, ließ den Ochsen und Esel herbeiführen und feierte dann im Beisein vielen Volkes die heilige Nacht und den Knaben von Bethlehem, dessen Namen er vor süßer Empfindung kaum auszusprechen vermochte. Jener Johannes will es gesehen haben, wie er, vor der Krippe knieend, das Kind selbst in den Armen gehalten.

Das klingt wie eine Vorbereitung auf das Ereigniß, welches seinem Leben nach dem Glauben der Zeit, wie nach dem bis auf den heutigen Tag herrschenden Glauben der katholischen Kirche die höchste Weihe verlieh: die Stigmatisation. Selbst des Wunderbaren entkleidet, bezeichnet sie doch den Höhepunkt seiner geistigen Entwicklung. Wer von ihr erzählen will, muß sich an die alten Legenden halten.

Wie Franziskus einst in seinen Jugendjahren von einem Bibelworte die Vorschrift für sein ganzes Leben erhalten, so wandte er sich jetzt im Gefühle, daß seinen Tagen bald ein Ende gesetzt werde, wiederum an das Orakelwort des Evangeliums. Aufs Neue wollte er sich versichern, auf welchem Wege er das ewige Heil erlangen könnte. Und als er dreimal das Buch aufgeschlagen, be-

[1]) Th. II Leg. III, 102. S. 238 — danach B. V, S. 755.

gegnete ihm dreimal die Passion des Herrn. Da wurde er dessen froh, daß er durch Leiden sich die Seligkeit erwerben solle.[1])

Zwei Jahre vor seinem Tode zog er sich in die Einsamkeit auf den Berg Alvernia zurück, der unfern Bibbiena mit seinem bewaldeten Gipfel sich über die umliegenden Höhen erhebt und eine weite Aussicht über fruchtbare Thäler gewährt. Wie alle Orte, die Franz geliebt, zeichnet sich auch Alvernia durch einsame, großartige Naturschönheit aus. Steil fällt in zerklüfteten Felsen die höchste Spitze des Berges nach den niedrigeren Hügeln, die sich zu ihm hinziehen, ab. Droben aber prangen im frischesten, hellsten Grün mächtige Buchen, vermischt mit dunklem Nadelholz. Man könnte sich in den fernen deutschen Norden versetzt fühlen, schweifte nicht rings der Blick über die kahlen Bergzüge des Apennin und bliebe er nicht drunten in den Thälern an den trotzig gehäuften Steinmassen italienischer Städte haften. Es ist ein Platz, wie geschaffen zur inneren Erhebung und Befreiung, mag man von schroffen Felsvorsprüngen hinabschauen in die nahen und doch so fernen Tiefen, aus denen eine üppige grüne Kultur heraufleuchtet, oder unter den Bäumen ausgestreckt durch die schwanken Zweige hindurch in die unermeßliche Bläue dringen, in welche seit jeher die Sehnsucht der Menschheit hinaufgestrebt hat. Und die Vögel singen da oben, als hätten sie alle sich aus dem ganzen Lande dahin gezogen!

Dort sah Franziskus in göttlicher Vision einen Mann wie einen Seraphim in der Luft über sich stehen, mit ausgestreckten Händen und geschlossenen Füßen an ein Kreuz geheftet. Zwei Flügel erhoben sich über dem Haupte, zwei waren zum Fliegen ausgestreckt, zwei endlich verhüllten den ganzen Körper. Von Schreck und Freude erfaßt, sann er dem Bilde nach, was es bedeute — da begannen an seinen Händen und Füßen die Nägelmale zu erscheinen und eine Wunde an der Seite. Die Zeichen waren wirklichen Nägeln, gewölbt an der einen, spitz an der anderen Seite, zu vergleichen.[2])

Was uns hier und bei den tres socii noch ziemlich einfach berichtet wird, ward, wie es nur natürlich erscheint, zunächst von

---

[1]) Dies steht wie eine Prophezeiung in der I. Leg., ohne direkte Verbindung mit der Stigmatisation selbst. Bonaventura bringt beide Ereignisse in unmittelbaren Zusammenhang, in Anlehnung an die I. Leg.

[2]) Nach I. Leg. II, 1. S. 708 f. — T. s. V S. 741.

Bonaventura, dann von der späteren Legende immer reicher ausgeschmückt. Der erstere hält sich im Wortlaut abwechselnd an Thomas und an die drei Genossen, fügt seinerseits aber hinzu, daß das Ereigniß am Feste des h. Michael stattgefunden habe, daß sich mit Franz ein Genosse auf dem Berge aufhielt, und daß Franz auf den Rath des Illuminatus sich entschlossen, die Begebenheit den Seinen zu erzählen, womit die spätere allgemeine Kenntniß, für welche die früheren Biographen keinen Aufschluß geben, erklärt werden sollte. Eine Anzahl Wunder halfen den Glorienschein vergrößern. Die Fioretti wissen dann bereits sehr viel mehr. Sie scheinen die Vision eines Bruder Philippus, Ministers von Toscana, zu kennen, die in einem Manuskripte von 1282 in Assisi geschildert wird.[1]) Einzelnes dürfte historisch glaubwürdig sein, so: daß Orlando, der Graf von Chiusi, Franz den Berg Alvernia zum Aufenthalt angewiesen, daß Letzterer sich in Begleitung seiner Jünger Masseo, Leone und Agnolo dahin begeben. Auf dem Wege erfrischt er einen durstigen, ihn geleitenden Bauern durch den Trunk aus einer Quelle, die er gleich Moses aus dem Felsen ruft. Nach mancherlei Visionen und Anfechtungen erfolgt die Stigmatisation, wobei der ganze Berg in Flammen zu stehen scheint, so daß im Thale rastende Kaufleute sich aus dem Schlummer zur Weiterreise erheben, da sie glauben, die Sonne sei aufgegangen. Die Fioretti haben nun auch erfahren, was das von Bonaventura angedeutete Geheimniß war, das der Seraphim Franz mitgetheilt: es ist das Versprechen, daß Diesem vergönnt sei, jährlich an seinem Todestage die Seelen der Brüder aus dem Fegefeuer zu befreien.

Wir brauchen die Legende nicht weiter zu verfolgen. Auch wäre es zwecklos, deren poetische Erzählung auf dem Wege nüchterner Kritik zu widerlegen. Das ist bereits von Hase in der ausführlichsten Weise geschehen und hieße nur dessen Ausführungen wiederholen.[2]) Wem der Wunderglaube einmal Bedürfniß ist, der

[1]) Publ. von Suysken in den Analecta § XI, S. 860. Auch stimmen sie in manchen Punkten mit dem unten zu erwähnenden Addio di S. Francesco des Frate Masseo überein.

[2]) Ganz kurz sei auf das Wesentliche dabei hingewiesen. (Hase a. a. O. S. 143.) Eigentliche Zeugen, die aussagten: wir haben die Wundmale gesehen, giebt es außer Elias (Schreiben an die fernen Brüder bei Wadd. II, p. 149) nicht. Auch die Päpste Gregor IX und Alexander IV in ihren Breven gegen die in Mähren und in Castilien sich erhebende Opposition wider den Stigmataglauben (Wadd. II, 1237 S. 429. — IV, 1259 S. 102) treten als solche nicht auf, obgleich es hier so geboten schien.

läßt sich von reinen Vernunftgründen doch nicht überzeugen, und schließlich versteht der Eine nur unter dem Bilde dasselbe, was der Andere glaubt: daß nämlich die Tage auf dem Berge Alvernia thatsächlich den Höhepunkt in dem geistigen Leben des Franziskus bezeichnen. In ekstatischem Gebete, in fieberischer Verzückung muß ihm die Gemeinschaft mit Christus im Leben und Leiden zur vollen Wirklichkeit geworden sein, in „seraphischen Gluthen" seine Seele sich zu einer Gottanschauung und Vergöttlichung erhoben haben, die man wohl ferne ahnen, aber nicht schildern kann.

Zur Erde zurückgekehrt zog er dann zu erneuten Leiden ins Thal und zu den Menschen hinab, nachdem er in ergreifender Weise von seinen auf dem Berge bleibenden Genossen Abschied genommen. In einer erst kürzlich zum Vorschein gekommenen Gedenkschrift des Masseo mag uns eine Erinnerung an seine Scheidensworte erhalten sein, die wohl zu dem Bilde passen, das uns die alten Legenden von dem Manne geben. Nachdem er den Seinen den geweihten Berg zu dauerndem Aufenthalte und Verehrung empfohlen, besteigt er den Esel, den ihm der Graf von Chiusi geschickt, da seine Körperkräfte nicht zum Gehen auslangten, und verläßt unter Thränen die Freunde und den stillen geweihten Ort, an dem ihm Gott solche Gnade erwiesen.

„Verharret in Frieden, theuerste Söhne, Gott segne euch, theuerste Söhne, behüte euch Gott! Ich trenne mich von euch mit dem Körper, aber ich lasse euch mein Herz. Ich gehe von hinnen mit meinem Bruder, dem Lamm Gottes, und gehe von hinnen nach S. Maria degli Angeli und hierher werde ich nicht mehr zurückkehren. Ich scheide, behüte euch Alle Gott, behüte euch

---

Elias weiß ebensowenig wie Matthäus Paris (S. 341) von der Erscheinung des Seraph, vielmehr sagen Beide, die Wundenmale seien kurz (15 Tage) vor dem Tode erschienen, Letzterer auch, sie seien nach demselben wieder verschwunden. Daß Franz sie sich selbst beigebracht, ist nicht zu denken, viel eher, daß Elias es gethan. Dann erklärt sich leicht die überhastete Bestattung, die schon am Morgen der Nacht erfolgt, in der Franz gestorben, die fieberhafte Eile, mit der Elias bei der Uebertragung den Leichnam der aufgeregten Menge entführt (1230). Auf das Zeugniß und die Wirksamkeit des Elias geht schließlich Alles zurück! — Anzumerken wäre dann nur noch, daß Bonaventura in seinem Itinerarium mentis in Deum (opera Peltier. Paris 1868. Bd. XII, S. 21) angiebt, er habe von der Erscheinung durch den Genossen des Franz erfahren, der damals mit ihm war. Das dürfte Illuminatus sein, dem offenbar Bonaventura das Meiste von dem Neuen, was er in seiner vita bringt, verdankt. Im Addio (vgl. unten) ist Illuminatus mit Franz in Alvernia.

Gott! Behüte dich Gott, Berg, behüte dich Gott, behüte dich Gott, Berg Alverna, behüte dich Gott, Berg der Engel, behüte dich Gott, Theuerster, behüte dich Gott! Theuerster Bruder Falke, ich danke dir für die Liebe, die du mir erzeigt, behüte dich Gott! Behüte dich Gott, ragender Fels, nimmer mehr werde ich hierher kommen, dich zu besuchen. Behüte dich Gott, Fels, behüte dich Gott, behüte dich Gott, behüte dich Gott, Fels, denn in deine Tiefen hast du mich aufgenommen, daß der Dämon verspottet draußen blieb; nimmer wieder werden wir uns sehen. Behüte Dich Gott, S. Maria degli Angioli, ich empfehle Dir diese meine Söhne, Mutter des ewigen Wortes."

Dann schied er und verfolgte den Weg nach dem Monte Acuto über den Monte Arcoppe und Foresto. Auf der Höhe daselbst noch blieb er stehen, stieg vom Esel ab, kniete nieder, das Gesicht nach Alvernia gewandt, that ein heißes Gebet und rief das letzte Lebewohl:

„Behüte dich Gott, Berg Gottes, heiliger Berg, mons coagulatus, mons in quo bene placitum est Deo habitare. Behüte dich Gott, Berg Alverna! Gott Vater, Gott Sohn, Gott h. Geist segne dich, bleibe in Frieden, denn nimmer sehen wir uns wieder."[1])

Wie abwesend im Geiste zieht er durch das Thal und bemerkt es nicht, wie er durch Borgo San Sepolcro, dessen Bevölkerung ihn zu sehen und berühren herbeieilt, gelangt ist.[2]) Bei den Aus-

[1]) Publ. in Amonis Ausgabe der II. vita des Thomas, S. 314. Es ist weder angegeben, woher diese Schrift stammt, noch wodurch sie beglaubigt ist. Doch trägt sie bis zu einem gewissen Grade die Glaubwürdigkeit in sich selbst. Sie beginnt: Gesù, Maria; Speranza mia. Fr. Masseo peccatore . . . . . pace e salute a tutti li fratelli. Schluss: Io Fra Masseo ho scritto tutto. Dio ci benedica. Dieser Masseus ist wohl derselbe, auf dessen Zeugniß indirekt der Portiuncula-Ablaß zurückgeht, vermuthlich der um 1280 gestorbene (vgl. Suysken Comment. S. 881). Die Schrift hat offenbar den bestimmten Zweck, das Kloster Alvernia besonders zu empfehlen, gemäß dem Wunsche des Franz. Davon abgesehen, mögen jene Worte des Abschieds, aus der Erinnerung niedergeschrieben, doch ein Bild von der eigenthümlichen Redeweise des Franz geben. Sie erinnern lebhaft an die Fioretti, die Diesen auch stets in ähnlichen, meist dreifachen Wiederholungen sprechen lassen. Liegt dem nicht eine glaubwürdige Volkstradition, die auch aus manchen anderen Einzelheiten der Fioretti sehr frisch und lebendig spricht, zu Grunde? Solch' merkwürdige Ausdrucksweise gerade mußte im Gedenken des Volkes fortleben.

[2]) Th. II Leg. III, 41. S. 148. Danach bei B. Die Fioretti verlegen mit Recht, wie es scheint, diesen Vorfall, wie die Heilung eines achtjährigen Knaben in Città di Castello, in diese Zeit seiner Heimkehr.

sätzigen kehrt er ein, denn von Neuem strebt er in stärker erwachtem Mitgefühl, die Menschen seine Liebe empfinden zu lassen; wie in den Jugendjahren zog es ihn wieder zu den Aussätzigen, zu den Armen — aber der kranke Körper versagte ihm seine Dienste, die Kräfte waren gebrochen. Mit wunderbarer Geduld und Freudigkeit ertrug er die Schmerzen und wollte lange von der Strenge des Lebens nicht weichen. Zweifelnd wandte er sich endlich an einen Genossen mit der Frage, ob es wohl kein Unrecht wäre, dem Körper Sorge angedeihen zu lassen. Der traf das Richtige: „Kannst du deinem Körper, o Vater, das Zeugniß geben, daß er sich immer gehorsam erwiesen im Dienste des Herrn?" Freudig bejahte der Kranke es. Da fuhr der Bruder fort: „Wo bleibt dann, Vater, deine Freigebigkeit, wo dein frommer Dank? Ist es nicht recht, daß du solchem Freunde, der sich so oft für dich dem Tode ausgesetzt, in so großer Noth hilfst?" Von Stunde an unterwarf sich Franz der ärztlichen Behandlung und den Anordnungen der Freunde: „Freue dich, Bruder Körper, und schone meiner, denn sieh, schon handle ich freudig nach deinem Wunsche, freudig eile ich, dir in deinen Schmerzen zu Hülfe zu kommen."[1]) Aber selbst ärztlicher Beistand vermochte Nichts mehr. Vergeblich unterzog er sich in Rieti schmerzhaften Operationen, vergeblich suchte er in Siena Heilung. Sein Körper magerte ab, der Magen war durch das lange Kranksein geschwächt, die Leber verdorben. Oft spie er Blut. Vier Brüder sorgten mit Aufopferung und Liebe für ihn, endlich hielt es Elias für gerathen, ihn in die Heimath zu bringen. Das geschah im Frühjahr 1226. Anfangs verlebte er einige Zeit in der Nähe von Cortona, dann, als die Beine und Füße anzuschwellen begannen und der Magen kaum mehr Speise aufzunehmen vermochte, bat er den Freund, ihn nach Assisi zu bringen. Wie im Triumphe geleitete jubelnd das Volk den kranken, geliebten Mann in die Stadt. Entsetzliches muß er damals ausgestanden haben, da er, der muthige Gotteskämpfer, einem Bruder verrieth, jedwedes Martyrium würde ihm leichter sein, als noch drei Tage solche Schmerzen zu ertragen. Sein letztes Wort aber blieb immer: Gottes Wille geschehe!

Als er endlich die Todesstunde herannahen fühlte, ließ er sich nackt auf den Boden legen, um nackend und arm aus dem Leben

[1]) Th. II Leg. III, 137. S. 296.

zu gehen. Als aber der Guardian ihm im Namen des h. Gehorsams befahl, mit einer fremden Kutte sich bekleiden zu lassen, gehorchte er und brach in jubelnde Worte aus, da er erkannte, wie er seiner Herrin Armuth bis zuletzt die Treue bewahrt.[1]) Dann segnete er, des Augenlichtes beraubt mit den Händen tastend, das Haupt des Elias und alle die Brüder, die weinend und schluchzend ihn umstanden: „Lebt wohl, alle ihr Brüder, in der Furcht des Herrn und bleibet immer in Christo, denn eine große Prüfung wird über euch kommen und die Heimsuchung naht. Glücklich Die, welche in dem, was sie begonnen, verharren werden, künftiges Aergerniß wird Manche von ihnen trennen! Ich aber eile zum Herrn, zu meinem Herrn, dem ich fromm im Geist gedient, habe ich Vertrauen zu gehen.“ Aus dem bischöflichen Palaste ließ er sich nach der Portiuncula bringen und verbrachte die letzten Tage in Lobgesängen. Die Geschöpfe alle, selbst den Tod, forderte er Gott zu preisen auf und ermahnte sie in Worten, die er selbst einst gedichtet, zur göttlichen Liebe. „Willkommen sei mein Bruder Tod!“ Dann brach er in die Worte des siebenundsiebzigsten Psalmes aus: „Ich schreie mit meiner Stimme zu Gott, zu Gott schreie ich und Er erhöret mich.“ Als er noch die Brüder getröstet und ihnen die Armuth zum letzten Male empfohlen, bat er, ihm das Leiden des Herrn nach dem Evangelium Johannes zu lesen und ließ sich mit Asche bestreuen, da bald ja sein Körper Staub und Asche sein werde. Dann kam die letzte Stunde, in der „die reine Seele vom Fleische sich löste und in den Abgrund himmlischer Klarheit einging, der Körper aber im Herrn entschlief“.[2])

An den Abendstunden des 4. October 1226 war Franziskus gestorben, die Nacht verging den Brüdern und allem Volke in Lobgesängen — „es war als hielten die Engel Wache“. Früh am andern Morgen ward der Leichnam an dem Kloster der Chiara, die mit ihren Schwestern den letzten Abschied vom geliebten Vater nahmen, vorbei nach der Stadt gebracht und in S. Giorgio bestattet. Die Wunder, die an seinem Grabe geschahen, das allgemeine Verlangen der Gläubigen veranlaßten zwei Jahre später Gregor IX., den Mann des Volkes heilig zu sprechen. Der Papst selbst mit großem

---

[1]) Th. II Leg. III, 139. S. 304. — B. XIV, S. 780.

[2]) Vergl. für alles Vorhergehende die I. Legende, für Einzelnes auch die II. Leg. III, cap. 139, S. 302 ff.

Gefolge vollzog am 16. Juli 1228 die Kanonisation.[1]) In demselben Jahre ward der Grundstein zur Kirche des Heiligen gelegt, die 1230 so weit gediehen war, daß in festlichem Gepränge der Leichnam in sie überführt werden konnte. Dabei kam es zu Unruhen, man wollte offenbar noch einmal den geliebten Todten sehen. Im Tumulte brachte Elias mit seinen Brüdern den Sarg in die Kirche und ließ die Thüren schließen.[2]) Seit jenem Augenblicke hat man bis auf den Anfang des XIX. Jahrhunderts nicht gewußt, wo Franz bestattet sei. Die Sage ging, er stehe unten in einer in den Fels gehauenen Unterkirche, aufrecht und wie lebendig, die Hände im Gebete zum Himmel erhoben. Als man im Jahre 1818 Nachforschungen anstellte, fand man die Gebeine im nackten Felsen beigesetzt, wie er es selbst nach Dante's herrlichen Versen gewollt.

Als Der, der ihn berufen, aus der Pein
Zur Wonn' ihn rief, den Lohn hier zu erwerben,
Daß er sein Knecht war niedrig, arm und klein,
Empfahl er noch, als seinen rechten Erben,
Den Brüdern seine Frau, ihm lieb und werth,
Zu treuer Lieb im Leben und im Sterben.
Eh' ihrem Schooß, die Seele schon verklärt,
Entfloh, heimkehrend zu des Vaters Reiche,
Ward nur die Erd' als Sarg von ihm begehrt.[3])

V. Zur Charakteristik des Franz.

Dort sah man einer Sonne Glanz entbrennen,
Gleich der am Ganges klar im heil'gen Licht.
Nicht möge man den Ort Ascesi nennen,
Denn wenig sagt, wer also ihn benennt,
Nein, was er war, giebt Orient zu erkennen.

Dem aus dem Ganges aufsteigenden Tagesgestirn hat Dante, der poetischen Anschauung älterer Zeiten vom Sonnenaufgang gedenkend, den Franziskus verglichen. Ein heutiger Dichter dürfte mit Recht dasselbe Bild mit denselben Versen anwenden und doch einen ganz anderen Sinn hineinlegen. In unsern Tagen, in denen sich mit so besonderem Eifer das Interesse der alten Kultur und

[1]) Vergl. für die kleinen und ausführlichen Details Th. I Legende, die T. s. — B. cap. XV.

[2]) Vergl. Bulle Gregors 16. Juni 1230 bei Wadd. II, p. 234.

[3]) Uebers. Streckfuß. Braunschweig 1858. Paradies XI, 109—117.

Religion der Inder zuwendet, drängt ein Vergleich des Gründers der buddhistischen Religion mit dem Stifter des Minoritenordens sich unwillkürlich auf. Buddha und Franz! Beide haben sich im Gegensatze zu einem im Formelwesen und Kastengeist erstarrten Kultus erhoben, Beide sind aus der Sinnlichkeit eines üppigen Genußlebens durch erschütternde Todesahnungen emporgerissen worden, Beiden ist die vollkommene Armuth als das Mittel zur Befreiung von allem Irdischen erschienen. Beide haben eine Vertiefung geistiger Betrachtung erreicht, die bis zur absoluten Herrschaft über den Körper, ja bis zu dessen Verneinung und Abtödtung geführt hat. An Beide hat sich eine Gemeinde heimathloser, wandernder Bettelmönche geschlossen, die ihre Lehren durch die Länder trug und binnen kurzem die Welt zu erfüllen schien.

Und dennoch welch' weitgreifender Unterschied! Der Eine nach Allem, was man vermuthen darf, ein Denker, der im eigenen Innern die ewigen Gesetze eines in sich bestehenden, sich selbst gestaltenden Weltganzen suchte und fand, der Andere ein Dichter, der aus sich herausstrebend dem ewigen Ideal eines Gottmenschen, Schöpfers und Erhalters der Welt, zujubelte. Für Beide verschwindet die wirkliche Welt, aber der Eine zieht sich von ihr ganz nur auf sich zurück, der Andere verläßt sich selbst mit ihr und schwingt sich über sie empor. Von Buddha unter dem Baume der Erkenntniß bleibt schließlich Nichts als das Denken, von Franz auf dem Berge Alvernia Nichts als das Fühlen übrig. Die Folge ist gewesen, daß die geistigen Errungenschaften des Buddha nur der Besitz einer privilegirten Minderzahl geworden sind, aber auf Jahrtausende hinaus gewirkt haben, die Anschauungen des Franz sogleich ein Gemeingut des Volkes wurden, aber nach wenigen Jahrhunderten von fortgeschritteneren abgelöst worden sind. Was Originalität und Bedeutung des Denkens anbetrifft, dürfte sich Franz schwerlich mit dem indischen Religionsstifter vergleichen lassen.

Welch' ein eigenthümliches Zusammentreffen, daß um dieselbe Zeit, als die Legende des Franz ein Volksbuch wird, auch Buddhas sagenhafte Lebensschilderung in der Form der novellistischen Erzählung von Josaphat und Barlaam ein lebhaftes Interesse im Westen findet![1])

[1]) Vergl. den Nachweis, daß Josafat Buddha bei Liebrecht: Jahrbuch f. rom. und engl. Literatur II, 314. — Uebersetzung von Liebrecht. Münster 1847.

Franziskus ist durchaus Gemüthsmensch. Alle seine Gefühle konnten so ursprünglich, so stark und einheitlich sich nur geltend machen, weil sie durch keine Zweifel anregende Verstandeskritik schon im Entstehen gehindert wurden. Seine Religion war Gefühl, die Predigt, in der er sie verkündete, wirkte durch das Gefühl, sein Verhältniß zu den Menschen und der Natur war durch das Gefühl bedingt. Sein Leben ist ein großer Dithyrambus auf das Gefühl. Darin allein liegt die Erklärung für seinen gewaltigen Einfluß. Mitten hinein in den Kampf dogmatisch idealer und egoistisch realer Interessen erscholl der Friedensruf reiner Menschlichkeit, und Unzählige hielten verwundert ob dieser Kunde inne, ließen die Waffen fallen und beugten die Knie vor dem kühn auf dem Schlachtfelde selbst errichteten Altar der neuen Göttin.

Eine sorgfältige, edle Erziehung muß solchem Gefühl die rechten Bahnen und Ziele gewiesen haben. Man glaubt die leitende zarte Frauenhand zu spüren. Dann kam der Kampf der idealen geistigen Richtung mit der ungebändigten Sinnlichkeit einer bis zur Exaltation lebendigen Natur — ein Kampf auf Leben und Tod, der dank der Schwächung des Körpers durch Siechthum mit der vollständigen Niederlage der Sinnlichkeit endete. Nicht einmal Bedingungen durfte dieselbe noch wagen, der Sieger diktirte seine Alleinherrschaft. Unvermerkt hat sich der unterliegende Theil doch gerächt. Die Sinnlichkeit hat sich in das geistige Wesen des Franz gerettet und seinen Glaubensanschauungen ihr Gepräge gegeben. Die Lebhaftigkeit der Auffassung, die Empfänglichkeit für alle äußeren Eindrücke, die starke Einbildungskraft machten seine Religion zu einer übersinnlich sinnlichen. Indem er sich selbst zum Himmel aufschwingen wollte, zog er ihn zu sich herab. Sein Gott, sein Christus, seine Maria haben Fleisch und Blut, er glaubt sie schon auf dieser Erde zu berühren und liebend zu umfangen. Sie sind ihm immer nahe, in jeder Blume, in jedem Thiere, in jedem Menschen ahnt er ihre Gegenwart. Man könnte glauben, er sei selbst Zeuge von Christi irdischem Wandel, dessen Lehren und Leiden gewesen, so lebhaft und greifbar wirklich erschienen ihm die Vorstellungen seiner Phantasie. Im Ueberschwange sinnlichen Dranges baut er zum Weihnachtsfest die Krippe auf und läßt Ochs und Esel herzuführen. Wenn er den Namen des Knaben von Bethlehem ausspricht, scheinen ihm die Laute im Munde süßen Geschmackes voll. Kurz, sein Glaube selbst ist ihm zum Genuß geworden!

Daß er die Grenzen des Aesthetischen in seinen Aeußerungen manchmal überschritten, ist fast anzunehmen. Was aber versöhnt mit dem Uebermaß, ist die durch Nichts zu erschütternde Ueberzeugung von der Aufrichtigkeit seines inneren Lebens. Niemand wird ihm vorwerfen können, mit demselben gespielt zu haben — wäre er ein Schauspieler gewesen, so würde er nach kurzer Zeit der Rache eines in seinen besten Gefühlen getäuschten Volkes zum Opfer gefallen sein. Vielmehr ist er in seiner religiösen Ueberzeugung so durchaus wahr, daß er sich ihr ohne Zaudern und Bedenken aufgeopfert haben würde. Sein Leben lang, selbst durch die Prüfung tiefer Enttäuschungen hindurch, ist er ein Kind geblieben, aber zugleich als Mann in feuriger, thatkräftiger Begeisterung für seinen kindlichen Glauben an Gott und die Menschheit eingetreten.

Zu allen Zeiten haben Männer von solch übergroßer Gewalt der Seele ihre Befriedigung nur in der öffentlichen Verkündigung einer Religion, wessen Geistes dieselbe auch sei, gefunden. So war es auch für Franz das Gebot einer inneren Nothwendigkeit, daß er der Prediger der Sittlichkeit im höchsten Sinne wurde. Die von den Waldensern überkommene neue christliche Form der Ethik füllte er mit dem Inhalt seines reichen Herzens aus, und die Liebe zu Gott und den Menschen, wie sie in voller Reinheit nur der von allen irdischen Sorgen befreite Nachfolger der besitzlosen Apostel in sich erziehen kann, ward die Losung seines Lebens.

Fortan geht sein Gefühl einzig in ihr auf!

Wie seine Liebe sich in der schrankenlosen Hingebung an den Nächsten, in der Sorge für dessen geistiges wie leibliches Wohl, in warmem Mitleid, in demüthiger Selbsterniedrigung äußerte, lehrt jede Seite seiner Lebensbeschreibungen. Seine Moral trat gerade darin manchmal in schroffen Widerspruch zur kirchlichen. So hielt er es von seinem freieren Standpunkte aus nicht für unrecht, einer armen Frau, in Ermangelung jeder anderen Gabe, das zu seinen Lektionen erforderliche Neue Testament zu schenken, damit sie durch dessen Verkauf ihrer Nothdurft abhelfen könne.[1]) Oft hat er sich selbst des ärmlichen Gewandes beraubt, um Aermere damit zu beglücken — selbst wenn der leidende Körper der warmen Hülle so dringend bedurfte.[2]) Den Aussätzigen brachte er nicht

[1]) Th. II Leg. III, 35. S. 138.
[2]) Th. II Leg. III, Cap. 28—37.

allein Trost in liebreichen Worten, sondern bethätigte seine brüderliche Liebe in herzlichen Bezeugungen und in demüthig eifriger Pflege. In Milde ermahnte er die Brüder, die sich ein Fehl hatten zu Schulden kommen lassen, und strafte mit Strenge nur Aeusserungen des Hasses und der Missgunst zwischen ihnen. Trieben sie es mit den Kasteiungen zu arg, so erbarmte sich sein Herz ihrer und er scheute sich dann nicht, durch eigenes Beispiel ihnen die schwere Aufgabe zu erleichtern. Wie er denn einst in der Nacht einen vor Hunger fast sterbenden Bruder den Tisch bereiten läßt, selbst zu essen beginnt und so den übertriebenen Bedenken des asketischen Genossen ein Ende macht. Menschlich und schön sind die Worte, die er hinzufügt: „Die Liebe, nicht die Speise, diene euch zum Beispiel, denn diese gehorcht nur der Lüsternheit, jene dem Geiste.“[1]) Die Nachsicht, die er für Andere, die Strenge, die er gegen sich selbst hatte, zeugt von wahrhaft erhabener christlicher Gesinnung, die sich nicht an den todten Buchstaben hielt, sondern an den lebendig machenden Geist.

Seine Lebhaftigkeit riß ihn da manchmal zu Dingen hin, die sehr befremdend erscheinen können, aber, wie man keinen Augenblick vergessen darf, die nothwendige Folge seiner überlebendigen Einbildungskraft sind. So ließ er sich einmal, als er in einer Krankheit dem armen, leidenden Körper die Wohlthat kräftiger Nahrung hatte zu Theil werden lassen, nackt an einem Stricke durch die Straßen ziehen und auf den Armensünderstein erheben, damit er sich so den Leuten zum Spotte und Hohn für seine fleischliche Gesinnung bloßstelle.[2]) Aus Demuth ordnete er sich selbst einem Guardian unter und nannte er seine Jünger die Minderbrüder, sich selbst den kleinsten unter ihnen.[3]) Er wollte nicht, daß seine Söhne kirchliche Würden annähmen, wie er selbst auch nur die Weihe eines Diakons empfangen hat. Ein Gott wohlgefälliger Lebenswandel aber, meinte er, werde mit drei Dingen ausgefüllt: mit frommem Denken, frommem Sprechen und fleißigem Arbeiten. Daher verwendete er die Stunden, die nicht dem Gebet oder der Predigt gewidmet waren, zur Handarbeit, deren Ertrag den Armen zu Gute kam. „Wenn wir arbeiten, fallen wir Andern nicht zur

---

[1]) Th. II Leg. I, 15. S. 38. Darnach bei B. V, S. 755.
[2]) Th. I Leg. VII, S. 698. — B. VI. S. 757.
[3]) Th. II Leg. III, 79. S. 204.

Last und halten das Herz und die Zunge davon ab, herumzuschweifen."[1]) Sein Leben lang ist er nicht einen Augenblick müßig gewesen, und so hat er auch nie den Frohsinn verloren, der ihn schon in der Jugend allen Menschen lieb machte. Eine reine Heiterkeit schien ihm nicht allein Bedürfniß, sondern zugleich eine gute Wehr gegen die Anfechtungen des Teufels.[2])

So demüthig, klein und arm, wie er sich den Menschen gegenüber zeigte, beugte er sich auch vor Gott. Mit ganzer Seele und allen Kräften bot er sich täglich in heißem, innigem Gebete seinem Schöpfer dar. Seine Seele dürstete nach dem Herrn und die Sprache war zu arm, seine Liebe zu des Menschen Sohn auszudrücken. Am liebsten zog er sich in einsame Kirchen oder Wälder zurück, den Gefühlen freien Raum zu lassen. Kam aber die Inbrunst des Gebetes in der Oeffentlichkeit über ihn, so hielt er den Mantel vor sich oder bedeckte mit dem Aermel das Antlitz, in tiefes Schweigen versunken. Wußte er sich ganz allein, so erfüllte er den Hain mit Seufzen, vergoß Thränen und schlug sich die Brust. Da hielt er scheinbar Zwiegespräche mit dem Freunde und Verlobten seiner Seele. „Welche Süßigkeit da über ihn kam? Niemand weiß es. Dann schien er nicht ein Betender mehr, sondern selber ganz Gebet zu sein." Kehrte er wieder zu den Genossen zurück, so achtete er sorgfältig darauf, daß Keiner ihm anmerke, welcher Gnade er theilhaftig geworden. Denn, sagte er: „Wenn ein Knecht Gottes im Gebet irgend welche Tröstung vom Herrn erhält, so soll er, ehe er zu beten aufhört, die Augen zum Himmel erheben und mit gefalteten Händen zu Gott sprechen: Solchen Trost und solche Süßigkeit hast Du Herr mir dem Sünder und Unwürdigen vom Himmel gesandt, und ich erstatte sie Dir zurück, daß Du sie mir aufhebst, denn ich bin ein Dieb an Deinem Schatze." Wer ihn im Gebete antrifft, wie einst ein Bischof, mochte wohl gleichsam von überirdischer Gewalt hinweggetrieben werden, den frommen Mann nicht zu stören.[3])

Was Wunder, wenn man glaubte, solches Fürbitten bei Gott

---

[1]) Th. II Leg. III, 95 f. S. 228 f.

[2]) Th. II Leg. III, Cap. 65 ff. S. 186 f. Das Sauersehen war ihm zuwider. Die tristitia, gegen die er, wie viele Schriftsteller der Zeit: Bonaventura, Dante und Andere sich öfters empört, scheint eine Art Weltschmerz gewesen zu sein. (Vergl. auch manche Lieder des Walther von der Vogelweide.)

[3]) Für das Gebet: Th. II Leg. III, Cap. 38—43. B. Cap. X.

vermöge selbst in den gewöhnlichen Gang der Dinge einzugreifen! Die Zeiten Christi schienen wiedergekehrt zu sein, denn Wunder über Wunder geschahen, wo immer der heilige Mann mit seinem Gebete eintrat. Als Wunderthäter vor Allem hat ihn die katholische Kirche verehrt, und die alten Legenden sind voll von derartigen Geschichten, die ein Jeder nach seinem Gutdünken glauben oder sich zu deuten versuchen mag. Auch die Gabe der Prophezeihung war ihm vom Himmel beschieden worden. Manches voraussagende Wort erklärt sich wohl leicht aus seinem feinen Mitgefühl, mit dem er sich in die Seele Anderer versetzt, wie er z. B. einst, ermüdet auf einem Esel reitend, die Gedanken seines Jüngers Leonardo errieth, der, aus vornehmer Familie entstammt, ihn doch zu Fuße begleiten mußte und sich im Innern über solch ungerechte Vertheilung der Loose empörte. Anderes, in der Verzückung gesprochen, war an sich Orakelwort oder wirkte als solches!

Die Liebe zu Gott aber übertrug sich auf dessen Geschöpfe, auf die ganze Natur. Die Thiere gesamt, groß und klein, die Pflanzen, die Sterne, Sonne und Mond waren seine „Brüder und Schwestern". Mit gleicher Liebe umfing er sie alle. Das tiefe, innige Verständniß für die Natur war ihm angeboren, vertieft ward es durch seinen Glauben. Es ist in jenen Zeiten eine Frühlingsstimmung über die Menschen gekommen, die Welt fing an zu blühen und von dem Sange der Vögel wiederzuhallen! Was in den Liedern der Provence sich schüchtern hervorwagte, was nördlich der Alpen in Walthers von der Vogelweide Sängen freier in der frischen Luft aufathmete, tritt in keinem Anderen so voll und mächtig zu Tage, als in Franz von Assisi — die heitere und sinnige Freude an der Natur, die liebevolle Beobachtung des farbenprangenden Daseins, die selig frohe Lust an all dem Klingen und Singen in der Natur. „Die Saaten und Weinberge, Felsen und Wälder, und all der Schmuck der Felder, die fließenden Wasser und das Grün der Gärten, die Erde, das Feuer, die Luft und die Winde fordert er in aufrichtigster Liebe zur Liebe zu Gott auf und ermahnt sie, fröhlich den Herrn zu preisen."[1]) „Den holzfällenden Brüdern verbot er den ganzen Baum zu fällen, daß er die Hoffnung habe wieder zu treiben; dem Gärtner befiehlt er, nicht die dem Garten angrenzenden Theile umzugraben, damit zu ihrer Zeit das Grün

[1]) Th. I Leg. X, S. 705 f.

der Kräuter und die Anmuth der Blumen von der Schönheit des Vaters Aller künden möchten: ein Gärtchen im Garten läßt er abstecken für duftende und blühende Pflanzen, damit sie dem Beschauenden die ewige Lieblichkeit ins Gedächtniß riefen; er sammelt die Würmer vom Wege, daß sie nicht von dem Fuße zertreten werden, und den Bienen läßt er in der Winterzeit Honig und süßen Wein auftischen, daß sie nicht Hungers sterben." Vor Allem aber liebte er die geduldigen Schafe und dachte bei ihrem Anblick des unschuldigen Lammes Gottes. So kauft er einmal mit seinem Mantel zwei Schafe, die zur Schlachtbank geführt werden sollten, vom Tode los und nimmt er das eine Lamm, das er vereinsamt mitten zwischen Ziegen weidend auf seinem Wege findet, mit sich heim.[1]) Die Thiere aber vergalten seine Liebe dankbar mit vertraulicher Anhänglichkeit, sie legten die Scheu ab und gesellten sich zu ihm. Die Unschuld des Paradieses schien wiedergekehrt, wie Görres so schön sagt. Die Rothkehlchen holen von seinem kärglich besetzten Tische die Brodkrumen[2]), der Fasan, dem er das Leben gerettet, läßt sich nicht von ihm trennen und freut sich seiner Liebkosungen. Der Hase, den er von der Schlinge befreit, flüchtet sich in seinen Schooß[3]), die Vögel, die er auf dem Felde fand, bleiben ruhig sitzen und lauschen die Hälse reckend seiner Predigt.[4]) „Singe, meine Schwester Grille, und lobe jubelnd Gott den Schöpfer", sagte er zu der Cicade, und sie flog auf seine Hand und begann ihr feines Zirpen.[5]) In Alvernia begrüßten ihn die Vögel mit fröhlichem Sange, und nächtlich zur Stunde des Gebetes weckte ihn der „Bruder" Falke, der nahe der Zelle auf einem Baum nistete. Als aber seine letzte Stunde gekommen war, begannen die Schwalben um seine Zelle zu kreisen und sangen ihm das Sterbelied.

In der ganzen Natur sah Franz nur den Abglanz der Allmacht und Herrlichkeit Gottes: „Im Schönen erkennt er den Schönsten, alles Gute ruft ihm zu: der uns gemacht hat, ist der Beste; auf den Spuren, die den Dingen eingedrückt sind, folgt er überall dem Geliebten, macht sich aus Allem eine Treppe, auf der er empor

[1]) Th. I Leg. IX, S. 705.
[2]) Th. II, Leg. II, 16. S. 78.
[3]) Th. II Leg. III, 106. S. 243.
[4]) Vergl. unten Bonaventura's Schilderung bei Besprechung der Fresken Giottos.
[5]) Th. II Leg. III, 107. S. 244.

zum Throne gelangt.“ [1]) Thomas von Celano bedient sich in diesen letzten Worten des Bildes, das für die philosophisch-religiöse Anschauung des XIII. Jahrhunderts recht eigentlich das Schlagwort wird, soll das Verhältniß des Menschen zu der sonstigen Schöpfung bezeichnet werden. In den Werken des Thomas von Aquino und Bonaventura namentlich wird dieselbe Metapher zur Versinnbildlichung des innern Vorganges der Gotteserkenntniß häufig angewandt. Bleibt auch die letztere immer der Endzweck, so verräth sich doch in solchen Anschauungen der geheime innere Zug der Zeit zur Beobachtung und zum Studium der Natur. Der mundus sensibilis beginnt neben dem spekulirenden Menschen und Gott eine selbstständige Stellung und volle Beachtung zu beanspruchen. Noch ehe Aristoteles mit seinen ausgebreiteten Kenntnissen den suchenden Scholastikern zu Hülfe kommt, hat Franz in den Naturgeschöpfen und Naturkräften seine Brüder und Schwestern erkannt und seinem Volke die Augen geöffnet für die Herrlichkeit und Mannichfaltigkeit der Schöpfung. Fortan gewinnt der Franziskanerorden eine ganz besondere Bedeutung für die Entwicklung einer neuen Naturanschauung und scheint gegenüber den Dominikanern etwas von dem frischen, ursprünglichen Verständnisse seines Stifters überkommen zu haben, das im Kampfe gegen die bequeme Autorität des alten griechischen Philosophen in Roger Bacon's Genius bahnbrechend hervortritt. Ist es nicht höchst bezeichnend, daß die Gewalt, welche Franz über die Geschöpfe zu haben schien, wohl seinen Schülern eine wunderbare dünkte, daß Keiner aber daran gedacht, ihn gleich so vielen der Zeitgenossen einen Magus zu nennen — das Wunderbare selbst erschien bei ihm natürlich! Die Ursprünglichkeit seiner Natur und seines Gefühles stand in direktem Gegensatz zur großen geheimnißvollen Kunst der Magie — und aus dieser Ursprünglichkeit eines genialen Menschen allein läßt sich der unermeßliche Einfluß, den er gehabt, erklären.

Er war kein Magier, sondern ein Dichter! Nur ein Lied ist uns von ihm erhalten, der herrliche Sonnengesang! Was man ihm sonst noch zugeschrieben, ist nur in seinem Sinne, nicht von ihm selbst gedichtet worden. Und bezeugten es nicht die alten Biographen an zahlreichen Stellen, daß er Gott „Loblieder zu singen pflegte“, man könnte es mit Sicherheit aus seiner ganzen Anlage

[1]) Th. II Leg. III, 101. S. 236.

schließen, daß seine Seele in begeisterten Liedern überströmen mußte. Es wird ihm um die Form nicht sehr zu thun gewesen sein, sondern in rhythmischen, nicht künstlich gebauten Worten und Tönen wird er, dem inneren Impulse folgend, seinen Empfindungen Luft gemacht haben. Er sang wie sein Bruder, der Vogel, ein Troubadour Gottes, von der Liebe zum Schöpfer und der Natur, nicht an Fürstenhöfen, sondern draußen unter freiem Himmel, wenn er wandernd durch die Welt zog. In den jungen Jahren freilich, als er noch im Kreise froher Genossen bei fröhlichem Gelage der Minne gedachte, mag irdischen Frauen sein Loblied erklungen sein. Dann aber war es ihm ergangen, wie dem Ritter Wirent von Grafenberg, er hatte die Frau Welt von der Schauder erregenden Rückseite gesehen, und fortan galt seine Minne einer hehreren Frauen, der Armuth. Wie so vieles Andere, weist auch seine frohe Sangeslust auf seine ursprüngliche Heimath, auf die dichtende und singende Provence hin, wenn auch diese ihre Troubadours schon längst an die Fürstenhöfe in Italien entsandt hatte und Franz auch hier sie hätte kennen lernen können. Erzählt uns doch Thomas, daß er in der Freudigkeit seines Herzens immer in französischer Sprache gesungen:

„Die süßeste Melodie des Geistes, die in ihm glühte, trat in französischen Lauten nach außen, und die Ader göttlichen Flüsterns, die verstohlen sein Ohr aufnahm, brach in französische Jubelworte aus. Dann begleitete er sich wohl zum Scheine selbst auf der Viola, bisweilen nahm er, wie wir es mit unsern Augen gesehen, ein Stück Holz von der Erde auf, legte es auf den linken Arm und hielt in der Rechten einen mit einem Faden gespannten Stab. Den zog er über das Holz wie auf einer Viola und sang, die passenden Gesten dazu machend, auf Französisch vom Herrn. Häufig endeten diese Dreischrittstänze in Thränen und der Jubel verkehrte sich in eine Mitleidsklage um das Leiden des Herrn.“[1])

Welch' ein ergreifendes Bild! Das ist dieselbe „göttliche Tollheit“, die später Giacopone da Todi zum Dichter machte, die Italien mit einer Fülle herrlicher, gefühlswarmer religiöser Lieder beschenkt hat, ehe noch Dante's göttliche Stimme erklungen. Mit Franz erhebt sich eine geistliche Volkspoesie in Italien, die, obwohl nicht unbeeinflußt von ihnen, doch in schroffen Gegensatz zu den

[1]) Th. II Leg. III, 67. S. 188.

spitzfindigen Spielereien der Troubadours tritt und im Fluge alle Herzen für sich gewinnt, weil sie, nur aus dem Gefühl geboren, nur an das Gefühl appellirt. Zum ersten Male in der Volkssprache erschallt das Lob Gott in des Franziskus Lied von der Sonne, das er nach Thomas' II Legende kurz vor dem Tode gedichtet.[1]) Es lautet:

Höchster, allmächtiger, gütiger Herr!
Dein ist das Lob, die Herrlichkeit, die Ehre und jegliche Segnung,
Dir allein gebühren sie
Und kein Mensch ist würdig, dich zu nennen.
Gelobt sei, mein Herr, mit allen deinen Geschöpfen,
Vornehmlich mit unsrer Frau Schwester, der Sonne,
Die den Tag wirkt und uns leuchtet durch ihr Licht;
Und sie ist schön und strahlend mit großem Glanze,
Von dir, o Höchster, trägt sie das Sinnbild.
Gelobt sei mein Herr durch unsern Bruder den Mond und die Sterne,
Am Himmel hast du sie gebildet so klar und funkelnd und schön.
Gelobt sei mein Herr durch unsern Bruder den Wind
Und durch die Luft und die Wolken, durch heitre und jegliche Wittrung,
Durch welche du deinen Geschöpfen Erhaltung schenkst.
Gelobt sei mein Herr durch unsern Bruder das Wasser,
Das sehr nütz ist und demüthig und köstlich und keusch.
Gelobt sei mein Herr durch unsern Bruder das Feuer,
Durch das du die Nacht erhellst,
Und es ist schön und freudig und sehr stark und gewaltig.
Gelobt sei mein Herr durch unsere Schwester die Mutter Erde,
Die uns versorgt und ernährt
Und mannichfache Früchte hervorbringt und bunte Blumen und Kräuter.
Gelobt sei mein Herr durch Die, welche verzeihen um deiner Liebe willen
Und Schwachheit ertragen und Trübsal.
Glückselig Die, welche sie ertragen werden in Frieden,
Denn von dir, o Höchster, sollen sie gekrönt werden.
Gelobt sei mein Herr durch unsern Bruder den leiblichen Tod,
Dem kein lebender Mensch entrinnen kann.
Wehe Denen, die in Todsünden sterben werden,
Selig Die, so sich in deinen heiligsten Willen finden,
Denn der zweite Tod kann ihnen nichts Böses anthun,
Lobet und benedeiet meinen Herrn und dankt ihm
Und dienet ihm in großer Demuth![2])

---

[1]) Th. II Leg. III, 138. S. 302. Laudes de creaturis tunc quasdam composuit, et eas utcumque ad creatorem laudandum accendit.

[2]) Man kannte früher nur die etwas verschiedenen Fassungen: die im lib. Conf. (1513 fol. 180) und eine Uebersetzung aus dem Portugiesischen des Marcos de Lisboa (Chronik. Uebers. von Diola 1566). Erstere bei Crescimbeni: Istoria della volgar

Es ist sein Schwanengesang gewesen! All sein Sinnen und Trachten, der ganze Mensch hat seinen Ausdruck in den wenigen Versen gefunden. Sie sind aber zugleich der Weckruf einer neuen Zeit, der, in der Morgendämmerung erschollen, ein ganzes Volk zu hehrem Tagewerk aufrief. Da begannen sich tausend Hände zu rühren und im Wetteifer zu schaffen, unter frohem Gesange begann die Arbeit, und als die Mittagssonne niederstrahlte, erhob sich schimmernd in ihrem Glanze das vollendete Werk: die neue christliche Kunst!

VI. Franz und die Kunst.

Franz von Assisi hat, indem er das religiöse Leben neugestaltete, vertiefte und erwärmte, den weitesten Einfluß zugleich auf die Kultur im Allgemeinen, auf Dichtung und Kunst im Besonderen gewonnen. Er selbst ist ein Dichter und Künstler gewesen, seine Auffassung der christlichen Religion war eine dichterische und

---

poesia 1698. Vol. I, Lib. I, c. 10, letztere bei Wadding in den Opera Franc. Vergl. Ireneo Affò Diss. de' Cantici volgari di S. F. Guastalla 1778. F. Paoli: S. F. d'Assisi, poeta cantore. Torino 1843. Bearbeitung von L. S. Kosegarten (J. B. Rousseau: Purpurviolen der Hh. Bd. III, 1835). Uebersetzungen: Schlosser, die Lieder des h. F. v. A. Fkfr. 1842, Diepenbrock, geistl. Blumenstrauss, Sulzbach, 2 a. 1852. S. 355, welch' ersterer zuerst Verszeilen absonderte, dann bei Hase: F. v. A. S. 88 f., der besser gliederte, bei Böhmer in der Zeitschrift Damaris 1864 S. 319 und bei Ozanam: les poëtes Franciscains en Italie. 1852. D. Uebersetz. von Julius 1853. Dann brachte Fanfani in seiner Uebersetzung des letzteren Werkes (Prato 1854) die Abschrift einer alten ital. Handschrift in Assisi (von 1255), welche die älteste ist. Wieder abgedruckt bei Dematțio: Le lettere in Italia prima di Dante. Innsbruck und Verona 1871, S. 157. Endlich stellte mit besonderer Berücksichtigung derselben, sowie drei späterer Handschriften, Ed. Böhmer den Text her (Romanische Studien. Straßburg, I. Bd. 1871—75, S. 118. Vergl. auch Monaci in Crestomazia italiana dei primi secoli. Città di Castello 1889. I fasc. S. 29—31). An diesen hält sich meine Uebersetzung oben, für welche ich Hases poetische Diction verwerthen zu dürfen glaubte. Mit Hase übersetze ich das „per" mit durch und verweise dafür auf eine Stelle bei Bonaventura, opera Peltier Bd. I. I. lib. sent. S. 69: laudare Deum per creaturas est cognoscere per creaturas, cognoscere autem Deum per creaturam est elevari a cognitione creaturae ad cognitionem Dei, quasi per scalam mediam. Auch muß das per, wo es sonst in demselben Gedichte vorkommt (Zeile 8, 15, 19 und 24), mit „durch", nicht mit „für" übersetzt werden. Das Lied lehnt sich also offenbar an Psalm 148, wie Grion (Propugn. I 605) und D'Ancona (Nuova Antol. S. II t. 21. p. 197) bemerkt haben. — Die glühendste dichterische Verherrlichung des Franz ist Görres' Schrift: Der h. F. ein Troubadour. Straßburg 1828.

künstlerische und so weit sie gedrungen, hat sie auf die Kunst gewirkt. Den geheimen und noch verborgenen Drang der Zeit zur Natur hat er der Menschheit zum Bewußtsein gebracht, ihm den reichsten Ausdruck in Worten und Werken verliehen und so mit der sicheren Hand des Genies die Führerschaft übernommen. Seine Bedeutung läßt sich in wenigen Worten kennzeichnen: er hat das bis dahin unter geistiger Bevormundung gehaltene individuelle Gefühl erlöst und ihm für alle Zeiten die selbstständige Berechtigung erworben! Das hieß so viel als eine geistige Befreiung des Volkes in sozialer, wie in religiöser Beziehung. Das Christenthum des Franz predigte Beides zu derselben Zeit: die Gleichheit der Menschen vor Gott und das direkte persönliche Verhältniß jedes einzelnen Menschen zum Schöpfer. Mit Franziskus wurden diese Anschauungen, die bis dahin nur von Häretikern ausgesprochen waren, von der Kirche selbst zugelassen. Damit war die letztere einer gefahrdrohenden Bewegung Herr geworden. Die Ideen persönlicher Freiheit durften fortan sich ungestraft ihres Bestehens erfreuen und konnten sich, innerhalb der kirchlichen Grenzen erhalten, in gesunder Weise entwickeln, da sie nicht durch Opposition zu Ausschreitungen verführt wurden, wie es bei den Sekten in Frankreich und Norditalien der Fall gewesen war. Der dritte Stand erhielt damit die Bedingungen einer kräftigen und normalen Existenz. Die Religion der Franziskaner fand, richtig erfaßt als Religion des Bürgerthumes, eine dankbare Aufnahme in den Städten. Der neue Orden schob sich zwischen den Klerus und das Mönchthum der Benediktiner ein, wie das Bürgerthum zwischen den Adel und die Landbevölkerung. Hand in Hand sind die Bürger und Bettelmönche mit einander groß geworden. Durch sie beide auch die Kunst! Was der Mönch predigte, gestaltete der Bürger. Die religiösen Empfindungen, die bei dem einen zur Kunst der Worte wurden, wurden beim andern zur bildenden Kunst. So entwickelte sich die innigste Wechselbeziehung zwischen der Predigt und der Kunst. Dazu kommt dann ferner, daß dem weitgreifenden Bedürfniß der Bettelorden nach großen Kirchen und Klöstern und deren Ausschmückung die Mittel entgegenkamen, die sich im Besitze der täglich reicher werdenden Bürgerschaft angesammelt hatten. Aus den Händen der Mönche, die in der Predigt eine alle Zeit in Anspruch nehmende Thätigkeit gefunden haben, geht die Kunstausübung in die der Laien über und wird zum Gewerbe. So

wächst aus den Beziehungen der Mönche zu den Bürgern der moderne Künstler hervor.

Diese sozialen Veränderungen aber bezeichnen nur die eine Richtung, welche der schöpferische Einfluß des Franz genommen, die andere ist auf geistigem Gebiete zu suchen. Mit ihm und durch ihn vollzieht sich ein Umschwung in den religiösen Anschauungen. Was oben von der Sinnlichkeit seiner Religion gesagt ist, schließt die Charakteristik seiner neuen christlichen Auffassung in sich: er hat die Religion mit der Natur versöhnt, die Einheit zwischen beiden hergestellt. Die Liebe füllte den Abgrund aus, der unübersteigbar zwischen Gott und der Welt zu gähnen schien. Wie stark noch war der Gegensatz in den Liedern der geistlichen und der weltlichen Sänger des XII. Jahrhunderts empfunden worden! Die irdische Minne, welche als schönsten Schmuck die Freude an der Natur trug, war mit dem göttlichen Fluche der Sündhaftigkeit beladen und erschien dem Verehrer der Gottesminne ein Gräuel. Da kam der Dichter, der in der irdischen Liebe nur den Abglanz der göttlichen, der in allem Vergänglichen nur ein Gleichniß des Ewigen, der, eins sich fühlend mit Allem was lebt und webt, in der Schöpfung den harmonischen Ausdruck und das Bild Gottes erkannte. Die alte Tageshelle der antiken Kultur ging von Neuem auf, aber unter den Strahlen einer wärmeren Sonne, der christlichen Liebesmoral, der Einen alles umfassenden göttlichen Liebe. Die Einheit von Gott und Welt ist der Grundgedanke in des Franziskus Predigt gewesen, er ist von seinen Schülern binnen Kurzem über die Welt verbreitet worden und hat allüberall freudige Aufnahme gefunden — damit auch die Grundbedingung der modernen Weltanschauung, die Grundbedingung vor Allem der modernen Kunst.

Es vollzog sich dasselbe, was vor vielen Jahrhunderten die griechische Kunst ins Leben rief. Die Götter wurden zu Menschen und die Menschen zu Göttern! Bis auf die Zeiten des Franz war über dem Gott Christus der Mensch Christus kaum verstanden worden, jetzt trat der Mensch Christus in den Vordergrund: das bedeutete zu gleicher Zeit eine Vergöttlichung des Menschen. Jetzt erst konnte die christliche Kunst sich zur Freiheit erheben, da sie nur ein Ideal aus dem menschlich Natürlichen herauszubilden brauchte, um das Göttliche zu versinnbildlichen. Indem Franz die verachtete und mißhandelte Natur in ihre Rechte als Vermittlerin zwischen Gott und Mensch wieder einsetzte, hat er dem christlichen Künstler

die einzig ächte Lehrerin gewiesen. Indem er die Geheimnisse des christlichen Glaubens in den natürlichen Vorgängen von Christi irdischem Lebenswandel veranschaulicht sah, hat er den alten Stoff der christlichen Legende als einen gleichsam ganz neuen der Kunst zugeführt. Die kindliche, rein menschliche Auffassung der evangelischen Geschichte, die glühende Liebe zu dem in Demuth seiner Gottheit entsagenden Menschen Christus ist es gewesen, die seiner Predigt, der Predigt seiner Jünger eine so beispiellose Wirkung verschaffte. Das innerste Gefühl der Zuhörer ward in Mitleid und Liebe aufgeregt, so oft der begeisterte Redner die lebensvollen Bilder der biblischen Ereignisse einfach und wahr vor ihrem geistigen Auge vorüberziehen ließ. Denn Bilder verlangte das ungebildete Volk, an das sich die Franziskaner zumeist wendeten, die Bilder prägten sich einfach und treu ihrem Gedächtnisse ein, und als so erst einmal Christus als leiblicher Bruder der Vertraute und Freund jedes Einzelnen geworden war, da konnte, ja mußte auch der Künstler ihn als solchen in der erhabenen Einfalt menschlicher Natürlichkeit schildern. Da malte dann Giotto seine lebensfrischen, ungezwungenen Fresken in der Arena zu Padua — kurz, erstand die Kunst der Renaissance!

Denn die Renaissance oder besser gesagt die neue christliche Kunst beginnt im XIII. Jahrhundert — damals schon machen sich ihre wesentlichen Grundzüge in Toscana geltend! Von Giotto bis Raphael vollzieht sich eine einheitliche Entwicklung, der eine einheitliche Weltanschauung und Religionsauffassung zu Grunde liegt. Eine gothische Kunst, die bis 1400 reichte, absondern zu wollen von der mit 1400 beginnenden Renaissance, wie es in den Lehrbüchern der Kunstgeschichte noch meist geschieht, heißt den Organismus des Ganzen verkennen. Man mag die gothischen Bauten von Toscana in gewisser Beziehung im Zusammenhange mit der nordisch-gothischen Architektur betrachten — für Malerei aber und Plastik darf man nicht die spätmittelalterliche Kunstübung von derjenigen der Renaissance abgrenzen und unterscheiden. Ja, wie wir sehen werden, trägt die toscanische Architektur des XIII. und XIV. Jahrhunderts bereits die eigentlichen Prinzipien der sogenannten Renaissancekunst zur Schau: die freie Harmonie der Raumverhältnisse, die auch im XV. und XVI. Jahrhundert das ihr wesentlich Charakteristische ausmacht. Die gothische Form der Konstruktion hängt ihr nur wie ein loses Gewand um, das sie dann um 1400

ohne Schwierigkeiten und ohne Bedauern mit einem Male vollständig abwirft, um an seiner Statt die griechisch-römische Hülle umzunehmen. Toscana, aber auch nur dieses, wird im XIII. Jahrhundert der Ausgangspunkt einer Kunstbewegung, die fortan, mit großen Wellenschlägen um sich greifend, stetig und sicher vorwärts schreitet. Erst später wird auch das nördliche Italien von ihr erfaßt. Die Lebenskraft aber der toscanischen Kunst, die durch Franz bewegt ward sich zu äußern, liegt in dem starken individuellen Gefühl für die Natur, das durchaus selbständig und selbstthätig auftritt. Was die Antike beigetragen zu der Entwicklung, ist nichts als eine formelle Anweisung und praktische Belehrung. Daher mußte auch gerade die Kunst, für welche das Formelle und Praktische eine besonders hervortretende Bedeutung hat, die Architektur, besonders stark unter ihren Einfluß gerathen, die Plastik schon weit weniger, die Malerei so gut wie gar nicht. In ihrem Lernbedürfniß wenden sich die Meister der Kindheitszeit der Kunst, Niccolò Pisano und die gleichzeitigen Maler um Rath an die Denkmäler älterer Kunst, ohne doch auf etwas Anderes auszugehen, als auf das Erlernen einer ihrem Ausdrucksbedürfniß entsprechenden Sprache.[1]) Giotto aber, der hierin bestimmend für die weitere Entwicklung des XIV. Jahrhunderts wird, kehrt bei voller Einsicht in das, was Noth thut, zur direkten Beobachtung der Natur zurück, die dann zu einer Zeit, als die Architektur willig von der Antike die Formen entlehnt, in den Werken der zeichnenden Künste einen erneuten Aufschwung nimmt und diesen ihren selbstständigen, eigenartigen Charakter verleiht. Mag auch im Einzelnen der Bildhauer und Maler antiken Vorbildern manchen wichtigen Hinweis — namentlich auf die Nothwendigkeit eines sorgfältigen Studiums des Nackten, sowie auf die Möglichkeiten bestimmter stilistischer Darstellungsformen — verdanken, mag er häufig unter dem Bann der allgemeinen humanistischen Begeisterung stehen, im Großen und Ganzen geht er doch unbekümmert in der seit dem XIII. Jahrhundert vorgeschriebenen Bahn vorwärts, bis das Ziel in Raphaels und Michelangelos Werken erreicht ist. Was aber dieser ganzen Entwicklung gemeinsam ist, eine Religion und Natur in harmonischen Einklang setzende Anschauung, wurzelt in Franz von Assisi. Nicht als sollte Dieser

[1]) Vergl. hierüber meine Studien zur Gesch. der ital. Kunst im XIII. Jahrh. im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII. 1890. S. 1 ff. Insbesondere S. 18—24.

damit geradezu zum Schöpfer der neueren christlichen Kunst gemacht werden — aber er und sein Orden haben durch Vertiefung und Veranschaulichung des christlichen Glaubens, durch die Popularisirung desselben die eine Hauptbedingung für die große christliche Kunst erst geschaffen.

Drei Hauptfaktoren nämlich scheinen mir für deren Entstehung in Betracht zu kommen: die ursprüngliche, eingeborene und wiedererweckte künstlerische Anlage des toscanischen Volksstammes, die günstigen äußeren Umstände desselben im Duecento und die Gefühlsherrschaft einer subjektiven Religionsanschauung. Das erste Element ist gleichsam das empfangende, das letzte das befruchtende, während in der glücklichen äußeren Lage die Bedingung der gedeihlichen Entwicklung liegt. Läßt sich nun der künstlerische Genius eines Einzelnen so wenig wie der eines Volkes an sich definiren, so gewinnt neben der Kenntniß der allgemein fördernden Verhältnisse die Analyse des Faktors, welcher die Schaffenskraft dieses Genius entfesselt und gestaltet, ein um so größeres Interesse, als sie den Rückschluß auf den letzteren selbst gestattet und dadurch den geheimen Vorgang künstlerischen Schaffens in helleres Licht rückt. Nun trifft es sich im XIII. Jahrhundert so, daß der von Alters her in höchstem Grade künstlerisch begabte Volksstamm der Etrusker, der durch die Mischung mit dem jungen, phantasievollen Germanenthum eine Neubelebung seiner Einbildungskraft gewonnen hatte, am stärksten von der geistigen Bewegung getroffen wird, deren eigentlicher Träger Franziskus ist. Seine sowie die von ihm beeinflußten Anschauungen seines Ordens näher kennen zu lernen, ist daher unerläßlich für den Geschichtsschreiber der italienischen Kunst.

Von zahllosen begeisterten Mönchen ist das neue Christenthum des Franz in die Welt getragen worden. Predigten, Lieder, volksthümliche Schriften, theologische und philosophische Werke haben es verkündet. Drei hervorragende Männer: Antonius von Padua, der Volksredner, Bonaventura, der mystische Denker, Jacopone, der gottbegeisterte Dichter, sind die vornehmsten Apostel des Franziskanerthums in Italien gewesen. Sie Alle, wie neben ihnen tausend andere, weniger bedeutende, verherrlichen die Liebe, die Einheit von Gott und Welt, das rein Menschliche im Gottmenschen Christus — und zwar in einfacher, dem Volke verständlicher, dabei bilderreicher anschaulicher Sprache. Die Lieder Giacopones sind ebenso populär gewesen, wie Bonaventura's meditationes vitae Christi,

am stärksten aber hat die Predigt gewirkt. Wie einst der griechischen, eilt auch der neueren bildenden Kunst eine Kunst der Dichtung und der Rede voraus.

Die Dominikaner, deren Bestrebungen weniger auf die Erziehung des Volkes und die Verinnerlichung des Glaubens, als auf die Besiegung der Häretiker und die verstandesgemäße Begründung der christlichen Dogmen ausgehen, unterstützen doch, den Franziskanern nacheifernd und vielfach von ihnen beeinflußt, deren Wirksamkeit. Auch unter ihnen hat es bedeutende Volksprediger gegeben, auch sie haben der Kunst in dem Bau und der Ausschmückung ihrer Kirchen große Aufgaben gestellt. Aber ihr Einfluß ist verglichen mit dem der Minoriten ein mehr äußerlich wirksamer, die neuen maßgebenden Ideen kommen von Diesen.

Fassen wir zum Schlusse schon hier die erste Entwicklung der neueren Kunst auf den verschiedenen Gebieten ins Auge, so ergiebt sich, daß nach dem Tode des Franz zuerst wie immer unter den Künsten die Architektur einen bedeutenden und eigenartigen Aufschwung nimmt. Da die Bettelorden im Gegensatz zu allen früheren recht eigentlich städtische Orden sind, so entsteht binnen kurzem eine ganz erstaunlich reiche bauliche Thätigkeit, da in jeder Stadt, wie in jedem Flecken ein kirchlicher Raum für die Mönche geschaffen werden muß. Die bescheidenen kleinen Kirchen, die zuerst in äußerster Einfachheit errichtet werden, müssen bald größeren Bauten Platz machen, da der Zulauf des Volkes und zugleich das Repräsentationsgefühl der Orden von Jahr zu Jahr wächst. Wie später eingehend nachgewiesen wird, übernimmt der Minoritenorden, nach ihm derjenige der Prediger das Vorbild für seine Kirchen den verschiedenen Systemen der Cistercienserbauten und bildet sie schöpferisch um. Während der Norden Italiens sich mehr empfangend verhält, ersteht in Toscana ein durchaus einfacher, aber originaler Stil, der seinerseits maßgebend auf die zeichnenden Künste einwirkt, indem er mit seinen großen ungegliederten Wandflächen, die zur Dekoration auffordern, die Freskomalerei vor Allem befördert, dagegen der Plastik keinen bedeutenden Platz einzuräumen weiß. Letzterer kommt die neue Art des Kultus, in dem die Predigt eine so hervorragende Rolle spielt, zunächst nur in so ferne zu Gute, als das Bedürfniß nach freistehenden Kanzeln sich immer stärker bemerkbar macht und in deren plastischer Ausschmückung dem Bildhauer eine besonders lohnende und große Anforderungen stellende

Aufgabe gegeben wird, der sich dann bald die andere der Grabmälerskulptur, die ihren Hauptsitz in den Bettelmönchkirchen findet, gesellt. Beide aber, Malerei und Plastik, beginnen um die Mitte des XIII. Jahrhunderts ihr großes Werk. Nur der Mangel eingehender Kenntniß hat es bisher verhindert, daß man neben den Werken der Pisani die Elemente der neuen künstlerischen Auffassung auch in den Bildern ihrer Zeitgenossen entdeckte. Weniger auffallend als in den Reliefs der Pisaner und Sieneser Kanzeln, sind sie dennoch vorhanden und zwar am faßlichsten in den Darstellungen des Franz und seiner Legende zu sehen. Denn diese werden gewissermaßen die Vorschule der neuen Malerei. Das allgemeine Verlangen nach bildlicher Verherrlichung des Heiligen bietet den Künstlern einen neuen, großen und dankbaren Stoff. Da für denselben keine von Alters her geheiligte Tradition zu berücksichtigen war, ward der Maler direkt auf die Beobachtung des Lebens hingewiesen. Die bilderreichen, poetischen Legenden des Thomas und Bonaventura, die schnell und allgemein ein beliebtes Lese- und Erbauungsbuch wurden, regten und leiteten die Phantasie an. Die so geübten Kräfte wurden dann um 1300 nach einigen vorangegangenen Versuchen, das Kruzifix und Marienbild umzugestalten, auf die Neugestaltung des biblischen Stoffes überhaupt, so wie sie das Franziskanerthum vorschrieb, verwandt.

Aus diesen Gesichtspunkten ergiebt sich die Eintheilung, welche den folgenden eingehenden, das Allgemeine begründenden Untersuchungen zu Grunde liegt. In dem ersten Haupttheile wird der direkte Einfluß des Franz auf die Kunst in drei Abschnitten behandelt. Der erste beschäftigt sich mit den Darstellungen des Franz und seiner Legende, der zweite mit der ersten Entwicklung der Kunst in der Hauptkirche des Heiligen in Assisi, der dritte mit der Architektur der Bettelmönchkirchen in Italien. Der zweite Haupttheil wird die Anschauungen des Franziskanerthums in ihrer Bedeutung für die Kunst darlegen und zwar im ersten Abschnitt dieselben nach ihren verschiedenen Aeußerungen in Lehre, Predigt und Dichtung, im zweiten die dadurch bedingte Neugestaltung der biblischen Darstellungen, im dritten die Franziskaner-Allegorien behandeln.

ZWEITER ABSCHNITT

DIE DARSTELLUNGEN DES FRANZ UND SEINER LEGENDE

I. Die ältesten Bildnisse.

Je lebhafter unser Interesse durch Schilderungen eines bedeutenden Menschen, mit dessen geistiger Eigenart wir uns vertraut gemacht haben, angeregt wird, desto lebhafter macht sich zugleich der Wunsch geltend, uns sein Aeußeres zu veranschaulichen. Erst wenn wir auch von diesem ein deutliches Bild gewonnen, können wir uns ganz der Täuschung hingeben, ihn persönlich zu kennen, seine Beziehungen zu anderen Menschen, den Einfluß, den er durch Blick, Bewegung und Sprache auf sie ausgeübt, wie andrerseits die Wirkung der Außendinge auf ihn selbst mit eigenen Augen beobachtet zu haben. Glücklich die Zeit, in der die großen Individualitäten auch Künstler fanden, die mit divinatorischem Blick und mit freier Hand ein innerstes Wesen im Bilde der äußeren Züge wiederzugeben vermochten. Es mag ja nicht wenig zu dem Verrufe des „dunklen" Mittelalters beigetragen haben, daß wir zumeist nur alten vergilbten Urkunden und Chroniken unsere Vorstellungen von den geschichtlichen Charakteren entnehmen, diese uns aber fast nirgends in Bildnissen näher treten, daß die bedeutenden Männer, Päpste wie Kaiser, deren Thaten und Gedanken Jahrhunderte beherrschten, uns nur wie durch einen Nebel erscheinen und ihre Personen hinter ihren Prinzipien verschwinden. Wie anders kommt der geschichtlichen Betrachtung des Alterthums die griechisch-römische Kunst zu gute, wie anders treten uns die neueren Zeiten entgegen, seitdem mit der größeren Freiheit der Individualität deren

Bedeutung auch künstlerisch sich voll entfalten durfte. Freilich soll die Zeit erst kommen, in welcher die Entwicklung des künstlerischen Vermögens in der Portraitbildnerei einheitlich verfolgt werden kann. Damit aber wird sich wiederum eine Vertiefung der kunstgeschichtlichen Anschauung ergeben, wie sie bis jetzt noch nicht möglich ist.

Es ist nicht als Zufall anzusehen, daß die ersten eigentlichen Portraits der neueren Malerei Bildnisse des Mannes von Assisi sind, dessen Leben wir betrachtet haben. Die verschiedensten Bedingungen wirkten zusammen, daß seine mächtige Persönlichkeit den Impuls gab zu den Versuchen, eine Aufgabe zu lösen, in welcher der eigentliche Charakter, die Vorbedingung einer neuen Kunstrichtung bereits ausgesprochen ist. War es in erster Linie der Einfluß seines Wanderlebens durch ganz Italien gewesen, der sich so stark überall geäußert hatte, das immer gleiche Einsetzen seiner Persönlichkeit für seine Ueberzeugung, so kann es uns nicht wundern, daß das Volk, welches seiner Predigt gelauscht, die Person des Franz von seiner Sache nicht mehr zu trennen vermochte. Das Bild des von Gott begeisterten Mannes im unscheinbaren Gewande lebte unauslöschlich in den Herzen fort — er war in dem durch so viele verschiedenartige Interessen getheilten Lande vielleicht der Einzige, dem Alle gleiche Beachtung schenkten — die erste wahrhaft populäre Erscheinung der neuen Zeit! Und dieser persönliche Freund eines ganzen Volkes wurde schon zwei Jahre, nachdem er gestorben, als noch die Meisten, die ihn gekannt, am Leben waren, aus seiner niederen Stellung zu dem Range eines Heiligen erhoben, zu dem fortan die Menge wie zu einem halben Gotte aufschauen und beten konnte. Dem Kultus halb und halb der Erinnerung waren die Bilder geweiht, die nicht allein in Kloster und Kirche, sondern, wie eine Erzählung von Bonaventura es beweist[1]), auch in den stillen Räumen der Privathäuser sein Andenken lebendig erhielten. Es mußte also der Künstler, dem die Aufgabe ward, Franz darzustellen, sein Bestes thun, den Heiligen so wiederzugeben, wie der Mensch in der Erinnerung fortlebte. So entstanden binnen Kurzem zahlreiche Portraits desselben, die ersten Versuche eines großen künstlerischen Strebens und dessen erste Zeugnisse.

[1]) Cap. XVI. S. 784. In urbe Roma matrona quaedam morum claritate ac parentum gloria nobilis S. Franciscum in suum elegerat advocatum ipsius habens depictam imaginem in secreto cubiculo, ubi patrem in abscondito exorabat.

Wunderbar genug, daß damit der Kunst gleich die allerhöchste Aufgabe gestellt wurde, für die sie in einer Zeit, als Giovanni Pisano und Giotto noch nicht das erlösende und entscheidende Wort in dem direkten Anschluß an die Natur gefunden, in gar keiner Weise vorbereitet war. Die alten, verschwärzten Bildnisse, an denen die Meisten interesselos vorübergehen mögen, sind doch von größter Wichtigkeit als die frühesten Vorboten der Verwirklichung hoher neuer Ideale!

Primitiv genug sind freilich diese ersten Versuche, einen einzelnen Menschen im Abbilde künstlerisch wiedergeben zu wollen, und Jeder, der mit den Anforderungen einer vorgeschrittenen Anschauung an sie heranträte, würde arg enttäuscht werden. Das mag schon Giotto empfunden haben, als er, die Ueberlieferung bei Seite setzend, in den Werken seines reiferen Alters einen neuen Idealtypus des Heiligen schuf, der im Quattrocento im nördlichen Italien der allein herrschende werden sollte, im mittleren Italien sich wenigstens Gleichberechtigung erwarb, bis die spätere Kunst im XVI. Jahrhundert wieder die alte Tradition aufnahm und fortan zur Norm und Regel machte. Ein eigentliches Portrait aber, das sei schon hier gesagt, in dem uns wirklich lebendig der ganze Mensch entgegenträte, war das XIII. Jahrhundert noch nicht fähig zu schaffen — die Bildnisse, die uns aus diesem erhalten sind, bewahren uns die Züge des Heiligen nur in ganz allgemeiner, mehr oder weniger schematisirender Art, fühlen wir auch aus ihr das redliche Bestreben, mehr zu sein, heraus. Eine feste Basis für ihre Beurtheilung zu gewinnen, gilt es zunächst zu erfahren, was uns die Zeitgenossen von dem Aussehen des Franz zu erzählen wissen.

Als Franziskus sich 1220 in Bologna aufhielt und durch seine Predigten diese Stadt der Gelehrten, in der zu jener Zeit Tausende von Jünglingen unter den berühmtesten Lehrern dem Studium des Rechts sich hingaben, in die größte Bewegung versetzte, befand sich unter den Zuhörern auch der Archidiaconus und Studirende Thomas Spalatensis, dessen Bericht uns erhalten ist. Nachdem er den Feuereifer des Mönches und die Gewalt der Rede geschildert, sagt er: „schmutzig war sein Gewand, verächtlich seine Person und unschön sein Antlitz.“[1]) Ausführlicher ist Thomas von Celano

[1]) Sigonius: de Episcopis Bononiensibus. Bononiae 1586. ad. a. 1220. — Auch Speculum S. F. p. 215. — Bei Wadding: Annales Minorum II Ed. 1731 I. Bd. 1220.

in seiner I. Legende[1]), der zunächst von den geistigen Eigenthümlichkeiten des Franz spricht und dann fortfährt: „er war von heiterm Antlitze, von gütigem Blicke, frei von Feigheit, wie von Unverschämtheit; seine Statur war mäßig groß, eher klein, der Kopf von mittlerer Größe und rund, das Gesicht länglich zugleich und vorgebaut, die Stirn klein und eben, die Augen mäßig groß, schwarz und einfältig, die Haare schwarz, die Augenbrauen geradlinig, die Nase fein, gleichmäßig und gerade, die Ohren abstehend und klein, die Schläfen eben; die Zunge versöhnlich, feurig und scharf; die Stimme gewaltig, süß, hell und klangreich; die Zähne geschlossen, gleichmäßig und weiß; die Lippen mäßig und fein, der Bart schwarz, mit spärlichem Haar, der Hals zart, die Schultern gerade, die Arme kurz, die Hände zart, die Finger lang, die Nägel vorstehend, die Schenkel schwach, die Füße klein, die Haut zart, das Fleisch sehr spärlich; das Gewand rauh, der Schlaf sehr kurz, die Hand sehr freigebig; und weil er über alle Maßen demüthig war, zeigte er in jeder Beziehung allen Menschen gegenüber nur Sanftmuth und paßte sich den Sitten Aller zu ihrem Nutzen an. Der Heiligste unter Heiligen, unter Sündern gleichsam einer von ihnen."

Diese jede Einzelheit berücksichtigende Beschreibung muß auffällig erscheinen, da sie nicht klingt, als wäre sie nach dem Leben, sondern vielmehr nach einem Bilde gemacht, das alle jene Details wohl aufweisen konnte. Persönliche Erinnerung mag, mit der zu Hülfe genommenen Betrachtung eines Portraits vereint, dem ältesten Biographen des Heiligen diese kurz und abgerissen neben einander gestellten Worte diktirt haben, aus denen als Wesentliches hervorgeht, daß Franz eine mittlere, schmächtige Figur, schwarzes Haar und Bart und ein länglich ovales Gesicht von freundlichem Ausdruck gehabt. Daß er klein gewesen, sagt Thomas auch in der II. Legende: persona modicus.[2]) Und Franz selbst vergleicht sich mit einer im Traume wahrgenommenen kleinen, schwarzen Henne, die ihre Küchlein nicht alle unter den Flügeln bergen konnte: „ich bin jene Henne, klein von Figur und schwarz!"[3]) Einige wenige andere

S. 337 und Acta SS. Appendix § VII, S. 842: sordidus erat habitus ejus, persona contemptibilis, et facies indecora.

[1]) I Leg. X S. 706. Vgl. danach auch Poema CXXXII, S. 240.

[2]) II Leg. I. Cap. S. 34.

[3]) Th. v. Cel. II Leg. I, 16. S. 40. Tres socii Cap. IV S. 739: ego sum illa gallina, statura pusillus, nigerque.

Züge zu dem Bilde fügt Matthäus Paris anekdotenhaft übertreibend hinzu: „als der Papst Innocenz III am erwähnten Bruder das formlose Gewand, das verächtliche Antlitz, den wirren Bart, die ungepflegten Haare, die herabhängenden schwarzen Augenbrauen sah, verachtete er ihn und sprach: gehe Bruder und suche die Schweine auf, mit denen du eher als mit Menschen zu vergleichen bist, und wälze dich mit ihnen im Schmutze.“[1])

Wenden wir uns nun mit so gewonnener Anschauung zu den Bildnissen des Franz, so scheint das zweifellos älteste erhaltene ein Fresko im Sacro speco von Subiaco (I) zu sein, auf dessen Bedeutung nach d'Agincourt zuerst Crowe und Cavalcaselle wieder hingewiesen haben[2]) (Abb. 9). Nach einer Ueberlieferung hatte im Jahre 1222 die Verehrung für den alten Begründer des abendländischen Mönchwesens den Stifter des seit jenem ersten wirklich neuen, großen Ordens bewogen, die Stätte, wo Benedikt sich dem einsamen Dienste Gottes geweiht, zu besuchen. Die Erinnerung an die Monate, die er hier in der Einsamkeit des Gebirges verbracht, hat in lieblicher Legende fortgelebt und verleiht noch heute dem stillen Kloster einen besonderen Zauber. Noch heute blühen im kleinen Garten die Rosen, die aus dürrem Dornengestrüpp hervorgesproßt sein sollen, als Franz aus innigem Gefühle der Liebe und Bewunderung für den Mann, der hier dereinst in heißem Kampfe sein sündliches Fleisch gezüchtigt, die Sträucher küßte und mit dem Zeichen des Kreuzes segnete. Sie sind gleichsam ein Sinnbild des neuen Lebens, das Franz dem erstarrten alten Mönchthum verlieh, wie denn Alles in Subiaco die Vergleiche zwischen den beiden Männern so nahe rückt.

Dicht über dem Garten, tiefer noch als die Unterkirche selbst gelegen, befindet sich die Kapelle Gregor's IX., der die Kirche neu geweiht, Desselben, der als Kardinal von Ostia der Protektor und Freund der Franziskaner gewesen, der ihren Stifter kanonisirte und den Grundstein zu seiner Kirche in Assisi legte. Gewisser-

---

[1]) Historia major. London 1640 S. 339.

[2]) Einzelne Portraits des F. finden sich bei den verschiedenen Geschichtsschreibern der ital. Malerei erwähnt — namentlich bei Crowe und Cavalcaselle. Eine vergleichende Zusammenstellung fehlte bis jetzt, obgleich Bonghi durch einen in seinem Buche wieder abgedruckten Artikel über Duprè's Statue in der „Domenica Letteraria“ vom 22. Oktober 1882 verschiedene Mittheilungen hervorgerufen hatte, die im Buche S. 106 wiedergegeben sind, meist aber nur unwichtige Bilder späterer Zeit erwähnen.

maßen unter des Freundes Schutze erscheint auch hier Franziskus zum ersten Male an heiliger Stätte dargestellt.[1]) Noch ohne Heiligenschein, ohne die Wundenmale, als „Frater Franciscus" bezeichnet, steht er in langer, mit derbem Stricke gegürteter Kutte, mit einer steil und spitz über dem Kopfe in die Höhe stehenden Kapuze, in der nach unten ausgestreckten Linken einen Zettel mit der Inschrift: pax huic (domui), die Rechte an der Brust. In dem klar und ruhig en face herausschauenden, blondbärtigen Kopfe ist noch nichts von jenem asketischen Elemente, das die meisten späteren Bilder verunschönt, zu bemerken. Die Züge des länglichen, schmalen Gesichtes mit der mittelhohen Stirn, der geraden kräftigen Nase, den großen Augen unter wenig geschwungenen Brauen, dem feinen Mund mit den schmalen Lippen, sowie der dünne Hals stimmen im Wesentlichen mit des Thomas Beschreibung überein — nur die blonde Haarfarbe, die schwerlich den wiederholt vorgenommenen Restaurirungen zur Last zu legen ist, überrascht. Aus den äußeren Zügen das Innere lesen zu wollen, würde freilich vergeblich sein, läßt sich auch wohl die Absicht, im Blick, in dem leicht geöffneten Munde das ekstatische Wesen anzudeuten, nicht ganz verkennen. Verächtlich im Aussehen erscheint hier jedenfalls Franziskus nicht, viel eher von Aufmerksamkeit erregender Vornehmheit, die sich aber ebensogut, wie die Majestät zahlreicher Mosaiken der vorhergehenden Zeit, aus dem Unvermögen der Künstler, Figuren anders als starr im Ausdruck und in der Bewegung darzustellen, erklärt. Der Zeitpunkt der Entstehung läßt sich mit großer Sicherheit aus einer bisher merkwürdiger Weise nicht gehörig beachteten Inschrift feststellen, die unter den sicher von gleicher Hand herrührenden anderen Fresken der Kapelle sich befindet.[2]) Nach derselben ist die Kapelle im II. Jahre des Pontifikats

[1]) Abb. bei d'Agincourt: Denkm. d. Malerei Taf. C, 5 u. 6. Plon's S. François d'Assise. Paris 1885. S. 30. — Vergl. Imageries du Sacro Speco. Rom 1855. Crowe u. Cavalcaselle D. A. I, S. 75. Schnaase: Gesch. d. b. K. VII, S. 307 etc. Auch Jannucelli: Memorie di Subiaco e sua badia. Genova 1856.

[2]) Sie lautet (bei d'Agincourt ganz unrichtig): hic est papa Gregorius olim episcopus hostiensis qui hanc consecravit ecclesiam.

Pontificis summi fuit anno picta secundo.
Haec domus hic primo quo summo fuit honore
Hauserat et vitam celestem duxerat idem
Perque duos menses sanctos maceraverat arctus.
Julius est unus, Augustus fervidus alter.

Gregor's gemalt worden, also 1228 und zwar offenbar noch vor der Heiligsprechung des Franz, die am 16. Juli stattfand. Jedenfalls sollte das Bildniß eine Erinnerung an den beglückenden Besuch sein, auf den die Friedensworte, mit denen ja Franz die Häuser zu betreten pflegte, hinweisen.[1]) Der Künstler, welcher jenem Conxolus, der in der Unterkirche die Madonna und, wie ich bestimmt glaube, auch die Geschichte Benedikt's gemalt, sehr nahe steht, gehört der in Rom vor den Cosmaten herrschenden Richtung an.

Derselben Richtung und wohl auch der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts entstammt ein anderes Portrait des Franziskus, das bis jetzt fast unbekannt zu sein scheint. Es befindet sich in der angeblich einst von ihm bewohnten Zelle, die hinter dem Chor von S. Francesco a ripa in Rom als einziger Rest des alten Klosters erhalten ist (II). Der Heilige, eine kleine untersetzte Figur mit wiederum länglichem Gesichte von fast weiblicher Zartheit, mit langer Nase, großen dunklen Augen und spärlichem blonden Barte, hält in der Linken ein Buch, in dem man die Worte des Evangeliums liest, die für sein Leben bestimmend geworden: „qui vult venire post me abneget se ipsum et tollat crucem", in der Rechten ein Kreuz. Die Wundenmale und der Nimbus bezeugen, daß das Bild nach 1228 entstanden. Von allen älteren Bildnissen, die ich kenne, zeigt dieses vielleicht die größte Zartheit in den Gesichtszügen, namentlich in dem feinen, freundlichen Mund, und wirkt am gefälligsten, wozu auch der warme, bräunliche Ton des Inkarnates beitragen mag. Die Kapuze, hier nicht aufgerichtet, hängt etwas nach unten herab. Es ist das von Wadding erwähnte Portrait, das er in der Sakristei der Kirche sah und das die bis auf seine Zeiten erhaltene Tradition als Stiftung der Freundin des Heiligen, der Domina Jacobaea de Septemsoliis, erwähnte.[2]) Jedenfalls verdient

Das Folgende habe ich nicht im Zusammenhang entziffern können. Das Fresko stellt dar, wie Gregor hier als Bischof (?), hinter dem zwei Geistliche stehen, den Altar weiht. Rechts vom Fenster „Michael prepositus Paradisi", ein Rauchfaß schwingend. In der Höhe kniet ein Mönch „Frater Oddo M°", wohl der Stifter der Kapelle oder der Malerei, vor einem ihm erscheinenden Engel. An der Decke die vier Evangelistensymbole und ein Cherubim. Am Eingang der Kapelle der heilige Gregor, die Taube am Ohr, in der R. Zettel: vir erat in terrabus nomine Job, welch' letzterer unten sitzt mit Zettel: egressus sum de utero matris mee.

[1]) Vgl. Th. I Leg. IV S. 690. Poema S. 110. Vergl. oben S. 21.

[2]) Ann. II, S. 228. W. schließt auf spätere Entstehung, da auf zwei Seitendarstellungen der heilige Antonius von Padua und Ludwig dargestellt seien. Platner

es, mit dem zu Subiaco in erster Reihe unter den glaubwürdigen Portraits genannt zu werden.

Eine entschiedene, allgemeine Verwandtschaft mit dem vorigen wiederum zeigt das erst seit einer kurzen Reihe von Jahren zum Vorschein gekommene Bild in S. Francesco zu Pescia, das inschriftlich als Werk des Bonaventura Berlinghieri vom Jahre 1235 beglaubigt ist (III). Die übertrieben lange Figur des Heiligen in schwarzer, mit dem Strick gegürteter Kutte und rund um den Kopf liegender Kapuze scheint mit gesenkten Füßen in der Luft zu schweben. Sie hält in der Linken ein Buch und weist in der an die Brust erhobenen und geöffneten Rechten das Wundenmal. Das Gesicht ist auch hier länglich, der an den Seiten scharf abgeschnittene Bart blond, die Nase lang und spitz, das Auge dunkel. Hinter dem Heiligen erscheinen zwei halbfigurige Engel, links und rechts befinden sich kleine Szenen seiner Legende. Eine alte Kopie mit derselben Inschrift bei dem Grafen Montecuculi in Modena zeigt eine Abweichung nur in der etwas abstehenden Spitze der Kapuze, ebenso die von d'Agincourt publizirte Wiederholung, die sich im Vatikan befand. Die Häufigkeit der Kopien beweist an sich schon, daß man auf des Berlinghieri Portrait einen besonderen Werth legte, als authentisches Werk eines Zeitgenossen. Da es in Manchem mit den anderen ältesten, namentlich in der Kopfform und in der blonden Haarfarbe, übereinstimmt, verdient es mit ihnen den Ehrenplatz.[1])

Ob dieser ältesten Zeit auch das von Guardabassi angeführte, bei den Franziskanern in hoher Verehrung stehende Bildniß im Romitorio di S. Francesco zu Greccio angehört, das den

(Beschr. Roms III, 3. S. 650) erwähnt dieselben, nennt aber statt Antonius Bernhardin von Siena. Ich habe die beiden Bilder, die offenbar erst später mit dem Portrait des Franz verbunden wurden, nicht gefunden.

[1]) Crowe und Cavalcaselle halten das Bild in Modena, das ich nicht kenne, für Copie. D. A. I, S. 132. S. Abb. in den Atti della R. Accademia Lucchese XIII, 1845. S. 349, zu einem Aufsatze Michele Ridolfi's. Es befand sich auf der Rocca von Giuglia der Montecuculi. (Bettinelli: il risorgimento d'Italia. Venezia 1781, tom IV. p. II p. 193, a) — Das Bild im Vatikan von Chattard's Descrizione nicht, von Blainville: travels translated, London 1845 III, 125 in der Kapelle Urban's VIII erwähnt. Abb. bei d'Agincourt XCVII, 12. — Bei Bonghi a. a. O. S. 110 erwähnt Luigi Zani ein im Privatbesitze (wo?) befindliches Bildniß des Franz, bez. anno 1235 Bonaventura da Lucca — die Aufgabe, daß es auf Kupfer gemalt, beweist an sich schon, daß es eine späte Kopie ist.

Heiligen darstellt, wie er sich mit einem weißen Tuch die Thränen trocknet, vermag ich nicht zu sagen, da ich es nicht gesehen (IV)[1].)

Mit Sicherheit auch ist noch immer nicht zu bestimmen, wann das von der Lokalforschung vielfach besprochene Bildniß des Franz im Baptisterium von Parma entstanden, da es besondere Schwierigkeiten hat, die Entstehungszeit der Kuppel-, wie der unteren Fresken annähernd festzusetzen (V). Ohne Frage aber kann man sagen, daß es uns einen lebhafteren Begriff von dem Heiligen giebt, als die meisten andern Portraits. Eine schmächtige, kleine Figur in grauer Kutte, die herabhängende Kapuze über dem Kopf, steht er etwas gebückt nach vorne gewandt, in der gesenkten Linken ein Buch, die Rechte in sehr kurzem Aermel wie im Gespräch zu einem rechts en face befindlichen großen Seraphim erhoben, der in der Weise der älteren Kunst mit sechs großen Flügeln versehen auf zwei Füßen steht. Der Kopf, sehr derb gezeichnet, hat große dunkle Augen, weitgewölbte Brauen, eine etwas gebogene Nase, einen graulichen Bart. Es ist die Bewegung der Figur, welche sie lebendiger erscheinen macht: so kann man sich den Mönch bei Predigten zum Volke gewendet vorstellen, den kleinen „verächtlichen" Mann mit den häßlichen Zügen und dem Feuer der Beredtsamkeit! Man hat darüber gestritten, ob der Seraphim zu ihm gehört — das erscheint mir zweifellos! Dann aber hätten wir hier eine ganz eigenthümliche, von dem eigentlich Wichtigen absehende Darstellung der Stigmatisation, die auf eine frühe Entstehung des Freskos schließen ließe. Franz hat den Heiligenschein, aber keine Wundenmale![2])

Ehe wir nun zu einer anderen Reihe von späteren Bildern übergehen, verdient eine Bemerkung hier ihren Platz, die Wadding ohne seine Quelle anzugeben (I, 212) macht, nachdem er des

---

[1]) Indice Guida dell' Umbria 1872, S. 94 sagt, es stamme aus dem XIII. Jahrh.

[2]) Abb. bei Flaminio di Parma: Memorie istoriche delle chiese d. fr. min. della provincia di Bologna 1760. II, p. 160. — Ruta, Guida di P. 1780, auch Flaminio, Ughelli, Bordini, Zappata vertreten die alte Tradition, das Bild sei 1221 bei Anwesenheit des F. gemacht worden. Dagegen Affò, Storia di Parma und Bertoluzzi's Guida von 1830 S. 210, der als Entstehungszeit etwa 1260—70 annimmt. Des Grazioli Guida der 70er Jahre hält ihn gar für den Ezechiel. M. Lopez endlich: Il battistero di Parma 1864, S. 108 f. tritt wieder für die Entstehung vor 1224 ein, der Heiligenschein sei denkbar schon zu Lebzeiten, der Seraphim beziehe sich nicht auf F. Vergl. auch Schnaase VII, S. 322. Crowe und Cavalcaselle D. A. I, S. 77.

Thomas Beschreibung angeführt: „dieselbe bestätigen die alten Bildnisse, die auf Befehl des Grafen von Monte acuto von dem in jener Zeit berühmtesten griechischen Maler Melormus gezeichnet wurden, während der heilige Mann unbeweglich im Gebete verharrte.“ Von jenem Melormus haben wir, so viel mir bekannt, sonst keine Kunde — die Tradition aber sah in einem jetzt nicht mehr nachweisbaren, von Pasta in seinen pitture di Bergamo vom Jahre 1775 (S. 53) in S. Francesco daselbst erwähnten Portrait die Wiederholung jenes in dem Hause des Grafen von Monte acuto 1212 in Florenz gefertigten (VI).

Eine neue Auffassung macht sich in zwei anderen Bildnissen, dem bekannten in der Sakristei von S. Francesco zu Assisi und einem sehr ähnlichen im Christlichen Museum des Vatikans geltend, die abweichend von den zuerst erwähnten mehr in dem alterthümlichen, meist byzantinisch genannten Stile gehalten sind. Das erstere, in der Sakristei von S. Francesco zu Assisi (VII), wiederholt abgebildet, hat bis auf unsere Zeit unverdienter Weise meist als das älteste und glaubwürdigste Portrait gegolten, obgleich schon Papini nachgewiesen, daß es nach 1253 entstanden sein muß, da auf zweien der vier Legendenszenen, die es enthält, der säulchengetragene Altar der Unterkirche mit den Reliquien des h. Johannes, die beide Innocenz erst in jenem Jahre weihte, deutlich zu erkennen ist. Die durch Nichts beglaubigte, seit dem Padre Angeli ungeprüft sich weiter vererbende Annahme, es sei von Giunta Pisano gemalt, der, wie wir unten sehen werden, früher 1236 thatsächlich in Assisi thätig gewesen, fällt damit von selbst, ebensowenig aber darf man es mit Papini dem Cimabue geben, mit dem es gar Nichts gemein hat. Der Name des Meisters bleibt vor der Hand noch unbekannt. Der Typus des Kopfes zeigt hier, wie auf dem Bilde im Christlichen Museum des Vatikans (VIII), das offenbar von derselben Hand ist, einen auffallend großen runden Schädel mit schmalem Haarkranz, ein eingefallenes Gesicht mit hohlen Wangen, spitzer gerader Nase, blondem Barte. Die Figur ist lang. Der Heiligenschein ist fein sternförmig und mit Blattwerk ornamentirt, die Kapuze liegt kragenförmig um den Hals. In der Rechten hält Franz ein Kreuz, in der Linken ein Buch mit den Worten: „si vis perfectus esse vade vende omnia que habes et da pauperibus“, jenes Wort, das ihm zu Theil wird, als er mit Bernhard von Quintavalle die Bibel befragt, das, wie er selbst sagt, das Leben und die

Regel auch für Alle, die sich ihrer Gemeinschaft anschließen sollten, geworden ist.[1]) Hier tritt das Asketische in den Zügen, die nur eine ganz allgemeine Verwandtschaft mit den drei ältesten Portraits haben, besonders in den Vordergrund: das kümmerliche Gesicht trägt die Spuren eines in Kasteiungen verbrachten Lebens. Auch erscheint Franz hier älter. Die Spuren der Aehnlichkeit, die man in jenen vielleicht noch finden kann, sind hier vor dem Bestreben, ein Ideal des leidenden Menschen zu schaffen, bereits mehr verschwunden. Dasselbe muß von dem im Vatikan befindlichen, durchaus gleichartigen Bildniß gesagt werden, das nur in der über den Kopf gezogenen Kapuze eine Verschiedenheit aufweist.[2])

Bezüglich des länglichen Gesichtsovales mit der langen spitzen Nase nähert sich das in der Sakristei von S. Maria degli Angeli bei Assisi befindliche Bild des Franz, das Lanzi für das älteste hielt, etwas der Auffassung des Berlinghieri (IX). Auch die hinter dem, einen Hintergrund bildenden Teppich in halber Figur erscheinenden Engel, die Stab und Scheibe tragen, erinnern an Jenen, nur macht sich hier in der Zeichnung der Details die Eigenart eines bestimmten Künstlers geltend, dem ich mit ziemlicher Sicherheit eine Reihe anderer Werke zuschreiben kann. Es ist offenbar derselbe, der 1273 das in der Pinakothek von Perugia befindliche Kruzifix mit dem knieenden Franziskus gemalt, derselbe, dem daraufhin mit Sicherheit die Legende des Franziskus an der linken Wand der Unterkirche von Assisi zuertheilt werden muß, ein in Umbrien thätiger Zeitgenosse des Margaritone, der sich in Manchem Diesem vergleichen läßt, aber weicher und zarter in der Auffassung ist. Seine Figuren sind von einer fast elegant zu nennenden Schlankheit mit kleinen, im Ausdruck lebhaften Köpfen, in größeren Szenen, wie in der Unterkirche, sehr natürlich und überraschend frei bewegt. Unter allen Meistern des XIII. Jahrhunderts vor Cimabue scheint er mir den Ehrenplatz zu verdienen — wir bezeichnen ihn, dem Vorgange deutscher Kunstgeschichte folgend, am besten vorläufig als: „Meister des Franziskus“, da die Bilder, die ich bis jetzt von ihm gefunden, alle dem Dienste des

[1]) Thomas I Leg. IV, S. 691. Tres socii III, S. 732. Bonav. cap. III, S. 748.

[2]) Es ist etwas kleiner im Format, feiner miniaturartig ausgeführt und die Legendenszenen, wenn auch nicht getreue Kopien, sind hier dieselben wie dort. — Bild in Assisi abgeb. bei Rosini Storia della pittura I, S. 125. Chavin: Hist. d. S. François. Paris 1841. Plon. S. François S. 385.

Heiligen geweiht sind. Das wesentlich Charakteristische seiner Typen, woran er am leichtesten zu erkennen, ist neben der feinrückigen langen Nase, der niedrigen Stirne, den starken Augenbrauen eine auf Tafelbildern kräftig weiß aufgesetzte, eigenthümliche Falte unter den Augen, die vom äußeren Augenwinkel ansetzend geschwungen nach den Ohren zu, von kleinen Parallel-Fältchen begleitet, verläuft. Das Werk, in dem man ihn am besten kennen lernen kann, ist das große Kruzifix in Perugia, das, mit: „anno Domini 1272 tpr. Gregorii pp. X" bezeichnet, aus S. Francesco daselbst stammt und bisher meist dem Margaritone gegeben wurde. Der am Fuß des Kreuzes knieende Franz, hier im halben Profile gesehen, zeigt die unverkennbare Verwandtschaft mit jenem auf der Vögelpredigt in der Unterkirche und denselben, nur etwas belebteren Typus, wie der in S. Maria degli Angeli. Ebenso ein kleineres Portrait des Franz, der halb nach rechts gewandt in der Rechten das Kreuz, in der Linken ein Buch mit den Worten: „Christo confixus sum cruci" trägt, jetzt im I. Saale der Pinakothek zu Perugia (X). Dasselbe gehört zu zwei kleinen Darstellungen der Kreuzabnahme und der Himmelfahrt Mariä und hat als Pendant ein Bildniß des heil. Antonius von Padua, dessen Kopftypus genau den des Bildes in den Angeli wiedergiebt.[1]) Das letztere, demnach sicher der II. Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehörig, zeigt Franz, in der Linken ein offenes Buch mit den Worten: „hic mihi viventi lectus fuit et morienti", woraus die ehemalige Bestimmung der Holztafel hervorgeht, mit der Rechten in der Mitte vor der Brust ein Kruzifix haltend. Zum ersten Male erscheint hier die Seitenwunde entblößt. Das Haar ist braun, die Figur übertrieben lang, die Kapuze liegt kragenartig um den Hals. Eine Inschrift unten am Vorhang enthält die Verse:

Me Jesus expresse Dilectum me comprobat esse
Cuius sic me stigmata Stigmata meque decorant
Nemo causetur Sed Christo glorificetur
Cui placuit dignis Me sic attollere signis.

[1]) Außer diesen Bildern darf man dem Meister mit einiger Wahrscheinlichkeit das in der Sakristei der Unterkirche befindliche zarte, durch seine Vorliebe für die blauen Farben der Gewänder eigenthümlich reizvolle Kruzifix mit den ganzen Figuren der den Kopf auf die Hand stützenden Maria und des Johannes, sowie vielleicht auch das Portrait der h. Chiara in deren Kirche zuschreiben, das jetzt freilich ganz übermalt ist. Es zeigt acht kleine Szenen ihrer Legende und trägt die Inschrift: factae fuerunt istae sub anno Dni 1283 indictione XI tempore Dni Martini papae quarti.

Verwandt, aber roher und wohl auch etwas später ist ein kleines Portrait der Pinakothek in Perugia, das Franz in halber Figur, braunbärtig, mit beiden Händen ein Buch haltend, vor Augen führt (XI). Als Pendant dient die h. Chiara.[1])

Je weiter das XIII. Jahrhundert vorschreitet, desto mehr befestigt sich das asketische Element, namentlich durch die zahlreichen Portraits, die Margaritone von Arezzo für die Franziskanerklöster anzufertigen hatte. In ihrer Rohheit freilich sehr abschreckend, wiederholen sie in ermüdender Weise den in sich erstarrten Typus des hageren Mannes mit den eingefallenen Zügen, den großen dunklen Augen, der langen geraden Nase, den starkbetonten Stirnfalten. Die Kutte, in enge Falten gezogen, umgiebt knapp den ruhig stehenden Körper. Die nach vorn hängende Kapuze rahmt oval das längliche Gesicht ein. In der Linken trägt er das Buch, die Rechte weist mit derselben Bewegung wie bei Berlinghieri das Wundenmal oder hält das Kreuz. Solche Bilder befinden sich noch heute in Rom im christlichen Museum des Vatikans[2]) (XII), in der Akademie zu Siena[3]) (XIII), in der Pinacoteca Bartolini zu Arezzo[4]) (XIV), früher im Zoccolantenkloster zu Sarziano bei Arezzo[5]), in S. Francesco zu Castiglione Fiorentino[6]) (XV), in S. Francesco zu Ganghereto[7]) (XVI); eines in S. Francesco zu Pisa, welches einst von Vasari dem Cimabue, von Crowe und Cavalcaselle dem Margaritone zuerkannt ward, ist heute dort nicht mehr nachzuweisen[8]) (XVII). Die von Vasari und dessen Annotatoren erwähnten Bildnisse in S. Caterina zu Pisa (XVIII) und im

---

[1]) Ein von Fratini als in S. Francesco del monte bei Perugia befindlich erwähntes altes Portrait, das angeblich auf dem Holzdeckel seines Sarges gemalt sei und ehemals im Besitze der Familie Orsini gewesen, habe ich daselbst nicht finden können.

[2]) Bez. Margarit. de Aretio me fec. Der Kopf etwas nach links gesenkt, Kapuze spitz nach rechts abstehend.

[3]) I Saal Nr. 18. Bez. Margarit. de Aretio m. f.

[4]) Bez. Margarit. de Aretio. Phot. Alinari.

[5]) Eine sehr verschönerte Abb. findet sich in der Etruria pittrice, Firenze 1791, I, Taf. 7.

[6]) Bez. Margarit. de Aretio me fec.

[7]) Vasari, Ausgabe Milanesi I, 363 u. Anmerk.

[8]) Vas. I, S. 251. Crowe und Cavalcaselle D. A. I, S. 156.

Kapuzinerkloster bei Sinigaglia sind nicht erhalten[1]) (XIX). Endlich ist, wie auch bisher stets anerkannt worden, das große Kruzifix in S. Francesco zu Arezzo, auf dem am Fuße des Kreuzes Franz in geknickter Stellung, aber von ziemlich lebendigem Ausdruck, wie er die Füße Christi küßt, zu sehen ist, ein Werk des Margaritone. Es zeigt entschiedene Verwandtschaft mit dem in Perugia, zu gleicher Zeit aber auch in den bei weitem derberen Figuren die verschiedene Individualität des Aretiners.

Von einem anderen Meister dagegen scheint mir das seit Crowe und Cavalcaselle dem Margaritone zugeschriebene Portrait des Franz in S. Croce zu Florenz (XXI) zu sein, das, mit zahlreichen Legendenszenen ausgestattet, in der Mitte derselben die übertrieben lange Figur des Heiligen zeigt, wie er in der Linken das Buch hält, mit der Rechten segnet. Das Gesicht mit dem dunklen Bart ist besser gezeichnet, weniger in die Länge gezogen, die kurze Nase hat scharfe, etwas emporgezogene Nasenflügel und die großen, dunklen Augen sind von geschwungenen Brauen beschattet. Die Kapuze fällt auf die linke Schulter. In der Höhe steigt er noch einmal, in kleiner Figur gesehen, zwei Engeln entgegen, die ihn in Empfang nehmen, während oben eine Hand, die einen mit nicht leserlicher Schrift bedeckten Zettel hält, erscheint. Wenn Vasari das Bild dem Cimabue giebt und, denselben ehrend, hinzufügt, es zeige, was für jene Zeiten etwas ganz Neues sei, Portraitähnlichkeit, so ist er entschieden im Irrthum. Wohl aber weisen Technik und Zeichnung auf das letzte Viertel des XIII. Jahrhunderts hin. — Vielleicht gehört derselben Hand auch das Franzbildniß in San Francesco zu Pistoja (XXII) an, das von Tolomei wohl in Folge der mißverständlichen Auffassung einer Stelle im Vasari, der, ohne den Gegenstand zu erwähnen, ein Bild des Lippo Memmi auf dem Hochaltare anführt, diesem Meister, von Crowe und Cavalcaselle dem Margaritone gegeben wurde.[2])

Eine andere kleine Darstellung des Franz auf einem mit Unrecht dem Berlinghieri zugeschriebenen Diptychon in der Akademie

---

[1]) Vas. I, S. 361 u. Anm. Letzteres trug angeblich die wohl irrthümlich gelesene Inschrift: Margaritonis devotio me fec. — Ebenda wird auch noch ein im Handel in Florenz befindliches bez. Bild, das 1878 nach auswärts verkauft wurde, erwähnt.

[2]) Tolomei: Guida di Pistoja 1821. S. 136. Crowe u. Cavalcaselle. D. A. I, 156. Es befindet sich in der Capella Bracciolini. Vergl. Vasari I, S. 556.

zu Florenz zeigt im Typus einige Beziehungen zu dem in S. Croce (XXIII). Die Haltung erinnert an Margaritone's Bilder, von denen es aber sonst ganz verschieden ist.

Größeres Interesse nimmt ein bisher nicht beachtetes Gemälde aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, das wohl von der Hand eines sienesischen Meisters ist und sich in der Akademie zu Siena (Nr. 330) befindet, in Anspruch (XXIV). (Abb. 11.) Der blondbärtige Kopf übertrifft an lebendiger Natürlichkeit den in S. Croce und zeigt wie dieser in den besseren Verhältnissen einen Fortschritt über Margaritone hinaus. Die Figur ist auch hier sehr lang, die Stellung steif befangen, die Kapuze steht hinter dem Kopfe etwas in die Höhe. In der Linken hält er das Buch, in der Rechten ein zierliches, ornamentirtes Kreuz. Die sichtbare Seitenwunde sendet gleich den andern Malen Strahlen aus. Zu den Seiten befinden sich Szenen der Legende, während in der Höhe Christus, zu dem Engel verehrend auffliegen, erscheint.[1])

Derselbe kürzere Typus, nur in Cimabue's große, derbe Formensprache übertragen, begegnet nun ferner auf dem Fresko, das derselbe in der Unterkirche von Assisi gemalt (XXV). (Abb. 33.)[2]) Franz, hier der schriftlichen oder mündlichen Tradition gemäß als kleine, mehr untersetzte Figur gedacht, steht, in beiden Händen das Buch haltend, en face neben der Madonna. Ein dicker Kranz von Haaren umgiebt den Kopf, von dem die Kapuze in den Nacken herab gefallen ist. Aus der höheren Kunstfertigkeit allein erklärt es sich, daß wir diesem Bildniß eine größere Lebenswahrheit und Aehnlichkeit zuzuschreiben geneigt sind, daß dasselbe sich mehr als alle anderen unserm Gedächtniß einprägt, so wenig Anspruch es auch darauf machen kann, die Züge des Heiligen wirklich wiederzugeben. Es trägt eben die Glaubwürdigkeit nur in sich selbst als Werk eines bedeutenden Meisters. Schon das Portrait und Brustbild des Franz an der Decke der Oberkirche zu Assisi (XXVI), von einem Schüler gefertigt, zeigt wieder das allgemein Typische des hier starkbärtigen Mannes mit der nach links herabhängenden

[1]) Welcher Zeit die Inschrift unten: „S. Franciscus" und eine Art Monogramm, das aus den Buchstaben CB oder GB oder CLB geformt ist, angehörte, vermochte ich nicht zu entscheiden.

[2]) Vergl. die ausführliche Besprechung und eine Abbildung des Fresko weiter unten in der Beschreibung von S. Francesco.

Kapuze.[1]) Auch die Bilder der Glasfenster im linken Querschiff und im Längsschiff der Oberkirche bringen nichts Neues (XXVII. XXVIII).

Endlich zeigen die Mosaiken des J. Torriti im Lateran (XXIX) und in S. Maria maggiore zu Rom (XXX) bereits den Uebergang zu einer anderen Auffassung. Auf Anordnung des ehemaligen Franziskaners, Papst Nicolaus' IV., wurde um 1290 das Apsismosaik von S. Giovanni erneuert und durch die kleinen Figuren des Franz und Antonius bereichert.[2]) Erscheint hier Franziskus noch bärtig, die rechte Hand mit dem Wundenmale erhebend, im Profil, so giebt ihn Torriti in dem 1295 gefertigten Mosaik der Liberianischen Basilika in gleicher Stellung, aber bartlos, womit also zum ersten Male kurz vor Giotto die Idealbildung auftritt.[3])

Damit haben wir die Bilder, die als eigentlich beabsichtigte und alte Portraits des Franz zu betrachten sind, erschöpft. Einige andere verdienen nur kurze Erwähnung, so ein kleines Portrait auf Kupfer in der Akademie zu Pisa, das eine übrigens öfters wiederkehrende Nachahmung aus dem XVII. Jahrhundert ist, ein zweites im Museo Correr zu Venedig, das, fein und vortrefflich im älteren Stile ausgeführt und als „vera S. Francisci effigies" bezeichnet, wohl das Bild in der Sakristei von S. Francesco zum Vorbild hat, aber der Behandlung nach aus dem XV. Jahrhundert stammt, das Portrait in S. Francesco zu Brescia, das nach seiner jetzigen Beschaffenheit nur als eine späte Nachahmung des Margaritone zu bezeichnen ist und andere mehr. Kehrt in diesen Produkten vorgeschrittener Zeit wenigstens der alte Typus wieder, so sind die späteren Werken in Holzschnitten beigegebenen angeblichen Portraits ganz willkür-

---

[1]) Ueber den Meister vergl. Näheres unten ebendaselbst. Abb. Plon: St. François S. 328.

[2]) Abb. Gutensohn u. Knapp: Denkmäler d. christl. Religion. Rom 1822. Taf. 46. — Ag. Valentini u. F. Gerardi: La patriarcale basilica Lateranense. Rom 1832 II, Taf. 30. — D'Agincourt XVIII, 13.

[3]) Gutensohn u. Knapp, Taf. 46. — Valentini: La patr. basilica Liberiana. Rom 1839, Taf. 55. — D'Agincourt XVIII, 14. — Crowe u. Cavalcaselle D. A. I. S. 81. — Lübke, Gesch. d. ital. Malerei I, 96. Von einem angeblichen Versuche des Papstes Bonifacius, die neuen Heiligen, in Sonderheit Antonius von diesen Ehrenplätzen zu entfernen, berichtet das Speculum S. Francisci. Die Arbeiter, die den Antonius vernichten und an seine Stelle den h. Gregor setzen sollten, wurden angeblich gewaltsam vom Gerüst herabgeschleudert. S. a. Rodulphus: Hist. Ser. relig. Venedig 1586, lib. I, S. 77.

liche Schöpfungen, wenn sie auch, wie der in Rodulphus' Historia Seraphicae religionis mehrfach abgedruckte Holzschnitt, der das Brustbild des Heiligen zeigt, fälschlich auf alte Vorbilder, hier z. B. auf Margaritone zurückgeführt werden.[1]) Derart mag auch der auf einen Kupferstich des XVIII. Jahrhunderts zurückgehende Stich Parini's gewesen sein, den Mariotti beschreibt, und der nach einer ergötzlichen Bezeichnung angeblich das von einem Peruginer Meister Tullius gelegentlich des ersten Kapitels in S. Maria degli Angeli 1219 gemachte Konterfei des Franz ist.[2]) Nicht genug aber, daß solche Legenden von alten Bildern auftauchten, weiß schon Bartholomäus Pisanus davon zu erzählen, daß Franziskus, noch ehe er geboren, mit Dominikus auf die Weissagung und Veranlassung des Abtes Joachim hin in S. Marco zu Venedig dargestellt worden sei.[3]) Wer jetzt daselbst nach Mosaiken, die Schuld an dieser Geschichte sein könnten, sucht, wird in dem linken Gange der Vorhalle nur ein aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts stammendes Bildniß des Dominikus und eine Stigmatisation des Franz aus dem XVII. Jahrhundert finden.

Fassen wir zum Schlusse kurz die Resultate unserer Untersuchung zusammen, so ergiebt sich, daß uns keines der alten Portraits eine wahrhaft unmittelbare Anschauung des Franz gewährt, die meiste Glaubwürdigkeit aber die von Zeitgenossen ausgeführten Bilder in Subiaco, in S. Francesco zu Rom und in S. Francesco zu Pescia besitzen, in denen uns der Heilige als ein blondbärtiger, mittelgroßer Mann mit schmalem länglichem Gesicht entgegentritt. Um die Mitte des Jahrhunderts beginnt man seinen Charakter in

[1]) Nach der Bez.: „vera beati Francisci effigies ad vivum expressa a Margaritono Aretino. Margariton pictor sic finxit imagine viva. Ast animi dotes fingere nemo potest". Da wird Margaritone selbst sogar zum intimen Freunde des Franz. — Vergl. auch Holzschnitt in den Opera S. Francisci. Hsg. vom Can. Der Burg. Cöln 1842. Fra Salvatore Vitale: Del Monte serafico della Verna, Venedig 1628, der auch von einem Portrait in Guete in Spanien spricht, das ein jüdischer Bildhauer zum Andenken an Franz' Aufenthalt daselbst 1214 gefertigt, das aber nicht ähnlich sei. (S. 44.) S. Bonghi a. a. O. S. 107.

[2]) Lettere pittoriche 1788. S. 15. Die köstliche Inschrift lautet: „Io Tullio pitore di Peruggia esendo stato guarito da questo beato huomo F. Francesco d'Assisi d'una grandissima apoplesia sono andato questo anno 1219 al capitolo delle store alla M. deli Angeli et ho fato il presente suo ritratto sopra di lui per divocione che io ho in questo beato huomo." Mariotti selbst äußert alle seine Bedenken.

[3]) Liber Conformitatum, Mailänder Ausg. 1513 lib. I fr. I S. 12 u. f. Danach in dem carmen vitae S. F. Crakau 1594. II. Gesang. Wadding Annalen Bd. I, S. 16.

starker Betonung des Asketischen hervorzuheben, entfernt sich aber zu gleicher Zeit mehr von der Portraitähnlichkeit, bis in Margaritone's Bildern dieselbe fast zur Karrikatur wird. Zu einer größeren, aber mehr künstlerischen Wahrheit gelangen dann des Cimabue Zeitgenossen und in erhöhtem Maaße Dieser selbst, bis mit Torriti endlich gegenüber dem Streben nach Aehnlichkeit eine Idealbildung sich entwickelt. Auffallend bleibt es, daß mit des Thomas von Celano Beschreibung und des Mönches eigenen Worten im Widerspruch Franz fast durchweg blond dargestellt ist. Wir können daraus nur schließen, wie vorsichtig man selbst den ältesten, aber mit ungenügendem Kunstvermögen geschaffenen Bildnissen gegenüber sich verhalten muß. Von welcher Wichtigkeit sie gleichwohl für die Geschichte der Kunst sind, geht aus dem Vorhergehenden genügend hervor. Schon Vasari konnte mit Recht diese Portraitkunst eine „cosa nuova" nennen.

Bestimmend aber werden jene alten Bilder im Wesentlichen für die ganze folgende Kunst in den Attributen des Heiligen: dem Buch, das durch die verschiedenartigen Inschriften als Regel gekennzeichnet ist, und dem Kreuz, als treffendstem symbolischen Ausdruck für sein ganzes Leben, dessen Inhalt sich ja am Kürzesten als Verehrung des gekreuzigten Heilandes charakterisiren läßt und dessen Höhepunkt durch die räthselvolle Kreuzigung seines Fleisches bezeichnet wird. Als wunderbare Zeichen seiner Gottähnlichkeit werden an den Händen und an der Seite die Wundenmale sichtbar, die er häufig mit der Rechten dem gläubigen Verehrer weist. Die Bilder, in denen sich durch Weglassen derselben der Unglaube an die Stigmatisation zeigte, der namentlich in gewissen Theilen Deutschlands und Spaniens im XIII. Jahrhundert noch herrschte, aber auch in Italien sich geltend machte, standen jedenfalls an Zahl weit zurück. Daß es solche gab, geht aus einer Erzählung Bonaventura's[1]) hervor, nach welcher auf einem Bildnisse des Heiligen, das eine römische Dame besaß, die vom Maler „vergessenen", vielmehr wohl mit Absicht weggelassenen Stigmata durch Wunder erschienen. In einem Breve vom Jahre 1259 beklagt sich Alexander IV., daß man in Castilien von den Gemälden die Kreuzesmale wegkratze und den Malern verbiete, dieselben anzubringen.[2])

[1]) Cap. XVI, S. 784.
[2]) Wadding: Annal. IV, 1259. S. 105.

Die Kutte des Heiligen, deren Form namentlich zur Zeit der Entstehung des Kapuzinerordens zu so heftigen Streitigkeiten Anlaß gab, erscheint im Ganzen ziemlich gleich auf den ältesten Bildern: meist von brauner, dunkelgrauer oder schwärzlicher Farbe fällt sie, durch einen vorn herabhängenden Strick gegürtet, bis auf die Füße nieder und hat bis zu den Händen reichende, mittelweite Aermel. Die Kapuze, in Subiaco hoch und spitz über dem Kopfe emporstehend, hängt auf den späteren Darstellungen meist seitwärts von ihm mäßig lang herab oder sie ist kragenartig um den Hals gelegt. Die Füße sind nackt, ohne Sandalen.[1])

II. Die späteren Darstellungen des Franziskus.

Was das XIII. Jahrhundert vorbereitet hatte, trat um die Wende des neuen glänzend ans Licht. In der Legende des Franz

[1]) Näher auf die Tracht einzugehen, ist hier nicht der Ort. Nur wenige Bemerkungen seien mir erlaubt. Thomas von Celano I, Cap. II, S. 699 sagt, daß F. in der ersten Zeit ein „heremiticum habitum" trug und „accinctus corrigia et baculum manu portans, calceatis pedibus incedebat". Dann, nachdem er das Evangelium Matthäi gehört: „solvit protinus calceamenta de pedibus, baculum deponit e manibus, et tunica una contentus, pro corrigia funiculum imminutavit. Parat sibi ex tunc tunicam, crucis imaginem praeferentem, ut in ea pulset omnes daemoniacas phantasias" etc. — Von den drei echten Kutten in Assisi, Florenz und Alvernia untersuchte Antonius Daça 1621 die erste, fand sie aber stark beschnitten. Die Aermel daran waren weiter, als es die Observanten damals erlaubten. Rodulphus giebt angeblich nach alten Legenden folgende Beschreibung der Kutte: „tunica B. F. fuit pallentis et cinerei coloris qualem fuisse tunicam inconsutilem Christi quidam affirmant. Fuit quoque cruciformis cuius longitudo terram non attingebat, latitudo vero manicarum ad extremos digitorum articulos perveniebat. Capitium quoque quadratum detulit, tantae quidem longitudinis quod faciem operiret, qualem habitum deferre consueverunt agrestes homines illius religionis. — Bonaventura als General giebt 1260 Bestimmungen über die Tracht, die nicht allgemein durchdringen. Die Kapuze erhält jene zugespitzte Form, umschließt oval das Gesicht und fällt fast bis zum Gürtel im Nacken hinten herab, wie wir es auf den Mosaiken in Rom, bei Cimabue, dann auf den Fresken Giotto's in der Oberkirche zu Assisi und später meist finden. Die Coelestinereremiten, die 1294 bestätigt, aber 1302 wieder aufgelöst wurden, versuchten dagegen von Neuem eine Vereinfachung. Endlich sahen die Kapuziner (1525 durch Matthäus Bascius gegr., 1526 bestätigt) ihr Heil in der spitzigen, pyramidalen Kapuze (cuculla). Das Bild in Subiaco giebt ihnen Recht, wenn sie dieselbe für die älteste, von Franz selbst bevorzugte Form ansehen. Näheres darüber bei Wadding Bd. I, 1208, S. 47. — Annales Capucinorum, I. Bd. und Zacharias Boverius: Dissertazione de vera habitus forma illius. — Gonzaga: De orig. Ser. Rel. 1603. S. 5 f. — Acta SS. Oct. II B. App. § 8. S. 577 f.

in der Oberkirche zu Assisi entfaltete sich der Genius Giotto's und schwebte, die alten beengenden Hüllen fallen lassend, in freiem Fluge auf kühnen Bahnen dem Ziele entgegen, das erst Jahrhunderte später erreicht werden sollte. Was ihn, den Jüngling, der an Wissen arme, an Empfinden reiche Mönch zu Assisi gelehrt hatte, war die Liebe zur Natur, die er fortan zu seiner Lehrmeisterin machte. Wir werden später das erste Entstehen des innigen Verhältnisses, das die beiden Männer verknüpfte und das so unendlich fruchtbar werden sollte, belauschen und damit dem geheimnißvollen, auf lange hinaus wirkenden Einflusse des Franz näher treten. Hier gilt es zunächst in rascher Aufeinanderfolge die Werke der italienischen Kunst bis zu ihrer Blüthe vorbeiziehen zu lassen und zu beobachten, was diese Kunst aus der Persönlichkeit des Mannes gemacht, in dessen Portraits ihr die erste lehrreiche Aufgabe gestellt worden war. Da wird es uns aus Tausenden von Bildern, auf denen Franziskus wiederkehrt, klar werden, wie dessen Gestaltung auch durch die folgenden Jahrhunderte hindurch ein ganz besonderes, für die Kunstentwicklung bedeutungsvolles Element bildet. Der Heilige, dessen eigenstes Wesen ganz in dem aus tiefer Innerlichkeit begeistert nach Außen tretenden Gefühl beruht, stellte, so oft er abgebildet werden sollte, jedem Künstler eine große Aufgabe. Die schlichte Kutte, die leicht und reizlos zu zeichnen war, erforderte geringe Aufmerksamkeit, nur in der Bewegung und im Ausdruck des Kopfes war die Charakteristik zu geben. Franz gehört zu den immer wiederholten Figuren, an denen die Renaissancekunst besonders gelernt hat. Er war ein Vorbild, wie geschaffen für die ersten Studienzeiten der modernen Malerei, deren eigentliche Bedeutung ja grade in der äußeren Wiedergabe des innerlichen Empfindens, in der Charakteristik liegt. In Franz war eine bestimmte Individualität, ein Charakter gegeben, wie deren im Bereiche der christlichen Kunst nicht viele so ausgeprägte und zugleich so allgemein verständliche vorkommen. Die Attribute werden bei ihm ganz zur Nebensache, — der begabte Maler konnte sie durchaus entbehren und doch durch den schwärmerisch gläubigen Blick, die demüthige Haltung den Heiligen kennzeichnen, dessen Andenken ungetrübt im Bewußtsein des Volkes weiterlebte. Mit einigen wenigen anderen Gestalten ist Franz immer wieder gleichsam der Prüfstein der fortschreitenden Kunst geworden, an dem sich im einzelnen Falle das Stadium derselben erkennen läßt.

Wie in Johannes dem Täufer die asketisch prophetische Begeisterung, in Hieronymus das büßende Denken des Alters, in Sebastian das körperliche Leiden des Jünglings, in Magdalena die reuige Liebe der Sünderin, in Georg der gottbegeisterte Muth geschildert wird, so in Franz die schwärmerische Glaubensseligkeit! So verschieden die Anforderungen, die jede der Figuren dem Künstler stellt, auch sein mögen, was, diesen allen gemeinschaftlich eigen, so wichtig für die Kunstentwicklung geworden, ist das psychische Element, dessen höchsten Anforderungen die Kunst nur durch höchste Kraftanspannung genügt. Es sind Idealbildungen, wie jede religiöse Kunst sie haben muß, will sie wirklich die Höhe erreichen — allgemein verständlich und doch individuell stets neu aufzufassen, einheitlich in sich und doch unerschöpflich vielseitig anregend.

Wer allen Wandlungen nachgehen wollte, welche die Figur des Franz in der italienischen Kunst durchgemacht hat, seine verschiedenen Gestaltungen einzeln betrachten wollte, würde eine Geschichte der Kunst selbst zu schreiben haben, da es wohl schwerlich irgend einen Künstler gegeben, der den Heiligen nicht wenigstens einmal dargestellt. Das Allgemeine und Wesentliche, zunächst was die Attribute, dann was den Typus, endlich was seine Stellung auf Devotionsbildern, seine Beziehung zu andern Heiligen und zu Darstellungen der christlichen Geschichte betrifft, aus der wahrhaft verwirrenden Fülle kurz hervorzuheben, muß genügen.

War Franz schon auf den alten Portraits meist mit dem Kreuz und dem Buch in den Händen dargestellt worden, so bleiben diese Attribute auch in der ganzen Folgezeit und auf Werken aller Schulen ihm meist getreu. Das Buch aber durch entsprechende Inschriften als Regel zu kennzeichnen, giebt man bald auf. Nur auf einem Bilde des Sano di Pietro in der Akademie zu Siena und auf einem anderen aus dem XIV. Jahrhundert in der Gallerie von Perugia (Sala di T. di Bartoli) liest man jene des Heiligen Denken und Leben so voll aussprechende und in dem opusculum de vera laetitia (Opera S. 16) von ihm selbst kommentirte Stelle: „fratres mi autem assit gloriari nisi in cruce domini nostri Iesu Christi per quem michi mundus crucifixus est et ego mundo“ (sic! Galater 6, 14). Daneben gewinnt auch jenes alte Motiv des Weisens der Wunde eine allgemeine Gültigkeit, nur daß die fortgeschrittene Kunst, um die steife Handhaltung zu vermeiden, es dahin veränderte, daß die

Hand an die Seitenwunde faßt oder auf dieselbe deutet. In das Lesen eines Buches oder in Anschauung des Kreuzes vertieft scheint er besonders von nordischen Malern dargestellt worden zu sein.[1]) Allgemein aber sucht man den im Kopfe gegebenen Ausdruck gläubiger Ergebung in Gottes Willen durch das Falten der Hände oder durch deren Kreuzung über der Brust zu verstärken. Zuweilen erhebt er in inbrünstigem Gefühl die Arme nach oben oder bewegt sie geradezu, als würde ihm die Vision des Seraph eben zu Theil. Am Fuße des Kreuzes, oft auch vor dem auf der Mutter Schooß sitzenden Christuskinde beugt er, in Andacht und Verehrung versunken, die Kniee. Nur einmal auf dem schon erwähnten Bilde des Sano di Pietro fand ich den Seraphim in seiner Hand, ein Motiv, das vielleicht auf ältere sienesische Vorbilder zurückgeht, wie denn Ambrogio Lorenzetti auf einem Bilde in der Opera del duomo in Siena den Seraphim an der Seitenwunde schwebend anbringt. Der späteren Sitte der Franziskaner entsprechend sind seine Füße häufig mit Sandalen bekleidet. Die Wunden sind durchweg einfach wie die Christi gebildet — ausnahmsweise nur sieht man die von den alten Biographen so eingehend beschriebenen nagelförmigen Fleischauswüchse auf einem Bilde des Crivelli in London.[2]) In Umbrien und Toskana bleibt es bis tief ins XV. Jahrhundert hinein üblich, wenn auch nicht geboten, sie mit Strahlen zu schmücken, wodurch anfangs wohl nur das Augenmerk stärker auf sie gezogen werden sollte. Auffallen aber muß es, daß sie auf manchen bolognesischen Kunstwerken des XIV. Jahrhunderts und einigen späteren ganz weggelassen sind, was fast auf eine Nichtanerkennung des Wunders in der gelehrten Stadt schließen ließe, hätten wir sonst Kunde davon.[3]) Nur kurz erwähnt zu werden verdient die absonderliche Darstellung des Heiligen und des Antonius von Padua als Schildträger auf einem kleinen Relief im Durchgang zur

[1]) Vergl. z. B. Basaiti. Venedig, Akad. 60. — Busati, ebd. 81. — Domenico Veneziano. Florenz, S. Croce. — Auch bei Perugino. Fano, S. Maria nuova. — Das Kreuz betrachtend: Benaglio. Verona, Akad. 282. — Rivelli. Bergamo, Lochis. — Al. Vittoria. Venedig, S. Franc. d. Vigna. — Paduanische Sch.? Berlin, Gall. 1182.

[2]) Nat. Gall. Abb. bei Plon: S. François S. 391.

[3]) Medaillon neben dem rechten Seitenportal von S. Petronio. — Fresken aus der I. Hälfte des XV. Jahrh. II. Kap. rechts und III. Kap. daselbst links (irrthümlich Buffalmacco zugeschrieben). — Vergl. auch die Intarsiadarstellung auf den Schrankthüren der Sakristei des Santo in Padua (XV. Jahrh.).

Sakristei des Santo in Padua aus dem Ende des Quattrocento. Da führt er das Wappen, das wir auch sonst über den Eingangsthoren zahlreicher Franziskanerklöster sehen: die gekreuzt übereinandergelegten gekreuzigten Arme Christi und Franzens, eine Darstellung, durch welche die Anschauung von der zuerst durch Bartholomäus Pisanus öffentlich ausgesprochenen Konformität des Heilandes mit seinem Nachfolger ihre allgemeine Bestätigung erhielt.

Als Giotto dazu berufen wurde, in Assisi die Legende des Franz in zahlreichen Bildern darzustellen, schloß er sich der älteren Kunst an, indem er dem Heiligen den Bart gab. Erst später, als er die gleiche Aufgabe für S. Croce in Florenz auszuführen hatte, brach er, wie vor ihm Torriti, mit der Tradition und schuf hier, wie schon in den Allegorien der Unterkirche, die besonders dazu auffordern mochten, den idealen jugendlichen Typus. Es vollzog sich damit jene entscheidenden Kunstphasen eigenthümliche Verallgemeinerung des individuell Besonderen, die nicht auf Kosten des Charakteristischen geht, vielmehr dazu dient, dieses auf Grund einer freieren Anschauung zur idealen Wesensverdeutlichung zu erheben. Die enthusiastische Liebeskraft wurde im Bilde der Jugend verdeutlicht. Indessen sollte die Neuerung zunächst keine große Wirkung haben, da die Tradition zu mächtig und das Volk zu sehr an die alte portraitmäßige Darstellung seines Heiligen gewöhnt war. Erst im Quattrocento gewinnt sie eine allgemeine Bedeutung und wird im nördlichen Italien geradezu zur Norm bis auf Francia, Titian und Correggio hin.[1]) In Umbrien und Toscana aber bleibt immer eine gewisse Vorliebe für den hergebrachten bärtigen Typus, zugleich für die blonde Farbe der Haare, namentlich in Franzens Heimath. Der erste nach Giotto wie es scheint, der diesen in Florenz wieder bartlos darstellt, ist ein aus dem Norden kommender Künstler: Domenico Veneziano, dessen Beispiele dann in der Folgezeit besonders Piero della Francesca, Fra Angelico, Filippo Lippi, Botticelli, Filippino, Rosselli, Luca della Robbia und seine Schüler, Agostino di Duccio, Benedetto da Majano u. A. folgen. Mit Domenico Veneziano aber widerfährt auch, nachdem schon die Trecentisten manchen recht achtungswerthen Versuch gemacht hatten, der Individualität des Franz künstlerisch ihr Recht. Mag Paolo Uccello in seinen untergegangenen Fresken in S. Trinità den Heiligen zuerst

[1]) Bei Moretto und Romanino ist er immer bärtig.

in völliger, greifbarer Körperlichkeit und Wirklichkeit zu gestalten versucht haben, die Tiefe der Auffassung, wie sie Domenico's Fresko in S. Croce verräth, dürfte ihm kaum zu erreichen gelungen sein. Oder ist nicht Domenico, sondern Andrea Castagno der Schöpfer des Bildes in S. Croce gewesen? Hier erscheint Franz neben Johannes dem Täufer in wirksamstem Vergleich und Gegensatz. Spricht aus beiden Figuren das tiefste, innerlichste Erfülltsein von einer starken Glaubensüberzeugung, so äußert sich diese doch sehr verschieden: im jugendlichen Johannes fast fanatisch lebendig nach außen sich Bahn brechend, im bejahrten Franz in die Tiefen des Innern sich zurückziehend.[1]) So sollten die beiden Heiligen ähnlich neben einander auf einem der herrlichsten Werke vollendeter Kunst, auf Raphael's Madonna di Foligno wieder bei einander erscheinen, der eine mit Blick und Geberde direkt den Beschauer zur Verehrung auffordernd, der andere ganz in den Anblick des Himmelskindes versunken, wie abwesend und nur mit einer deutenden Bewegung der Hand die Beziehung zur äußeren Welt noch erhaltend. — Von einem Künstler, der wie kein Anderer dazu berufen war, Franz zu verherrlichen, sind uns leider nur wenige Darstellungen erhalten, von Fra Giovanni da Fiesole, der, wenn irgend Einer, „seraphisch ganz von Gluthen" dazu bestimmt schien, das Wesen des Heiligen tief nachzuempfinden. Es wollte mir immer ein sonderbarer Zufall scheinen, daß er statt der Franziskanerkutte die schwarz und weiße Tracht der Dominikaner getragen. Er wäre ein Künstler nach dem Herzen des Franziskus gewesen, der besser wohl als der Feind der Ketzer Dominikus zum Schutzpatrone seiner Kunst getaugt hätte. Lebt doch fast in jeder der Figuren Fra Angelico's des Franz Empfindung.[2]) Seinem Schüler, dem lebensfrohen Benozzo, der in Montefalco sein Erzählertalent an der Legende üben konnte, ist es hingegen nie gelungen, die fromme Andacht in ihrer ganzen Tiefe zum Ausdruck zu bringen (vgl. dessen Bild in London). Das war die Sache anders gearteter Künstler,

[1]) Man vergl. damit den Franz auf Domenico's Bild in den Uffizien N. 1305; das fälschlich Castagno genannte Bild in der Akademie zu Florenz, in dem man jetzt, wie ich in der 1. Auflage behauptet, die Hand des jugendlichen Botticelli erkennt; A. Vivarini, Venedig, Akad. (607); das irrthümlich Filippino zugeschriebene in London, Nat.-Gall. 598.

[2]) Siehe die herrliche Figur des Heiligen auf der Kreuzigung in S. Marco (Radirung von Gaillard in Plon's Werk).

wie Francia's, auf dessen Bildern der Heilige oft wiederkehrt und in stets neuer, bis an die Grenzen künstlerischer Wahrheit streifender Weise dargestellt ist, wie er den höchsten Offenbarungen mit seinem ganzen Sein und Wesen sich hingiebt.[1]) Das Ekstatische zu schildern war eine lohnende Aufgabe auch für Perugino. Correggio verstand es wunderbar in seinem Jugendbilde in Dresden zu veranschaulichen. Wohl Keiner aber wußte diese fessellose Inbrunst der Liebe herrlicher im Blick und in der Bewegung wiederstrahlen zu lassen, als Moretto in seinem herrlichsten Gemälde, der Krönung der Maria in San Nazaro in Brescia. Wie ruhig und gefaßt erscheint dagegen der Heilige, wenn er auf Titian's Madonna di Pesaro in der Kirche der Frari zu Venedig die Stifterfamilie empfiehlt, wie traumumfangen und in sich versunken Giorgione's Franz auf der Madonna von Castelfranco! Eine andere Seite aber: das Leiden heftigen körperlichen Schmerzes, die Kraftlosigkeit des schwachen Körpers bringt besonders einer der Robbia in seiner Statue in S. Maria degli Angeli bei Assisi zum Ausdruck, als solle der Heilige an dieser Stätte seines Triumphes an das Mitleid der Gläubigen appelliren und sie daran gemahnen, wie viel er gleich einem anderen Christus auf sich genommen, um ihnen die höchsten Gnadengüter zu sichern.

Noch manches der sich vertiefenden Betrachtung würdige Kunstwerk ließe sich aufzählen, genügte es nicht, auf die verschiedenen Auffassungen im Allgemeinen hingewiesen zu haben, deren nur in großen Zügen skizzirte Mannichfaltigkeit wohl rechtfertigt, was oben über die hervorragende Bedeutung der Franzfigur für die Kunstentwickelung gesagt worden ist.

Im XVI. Jahrhundert gewinnt die nie ganz ausgestorbene Tradition, daß Franz bärtig gewesen, wieder erneute und allgemeine künstlerische Gültigkeit. Im Norden durch die Tintoretto, Paolo Veronese und namentlich die Maler von Bassano, in Bologna durch Lod. Carraci, Guido Reni, Guercino, in Florenz durch A. Allori, Cardi u. A. Gerade den Meistern jener Zeit, die es nicht satt werden konnten, ihre Kunstfertigkeit in der Wiedergabe der häufig bis zum Paroxismus gesteigerten Ekstase zu beweisen, mußte die heilige Gestalt recht nach dem Herzen sein, da sie ihnen Gelegenheit gab, ihre Fähigkeiten von der besten Seite zu zeigen. Die alte Einfachheit und Mäßigung darf man von ihnen nicht verlangen, doch

[1]) Vgl. namentlich Bologna Pinak. 371: die Empfängniß Mariae.

zeigt sich ihr Vermögen, den Beschauer durch packende Schilderung des bis zum Aeußersten getriebenen Affektes gefangen zu nehmen, wohl nirgends von so günstiger Seite, als in diesen Darstellungen. Damit hängt es wohl zusammen, daß erst jetzt dem Heiligen als vollständig in sich ausgeprägtem Charakter auch das Recht einer gesonderten, durchaus in sich abgeschlossenen Komposition zu Theil wird, wie sie Hieronymus, Johannes der Täufer, Magdalena schon früher erlangt hatten: aus dem Portrait wird durch das Zwischenstadium der Unter- oder Beiordnung des Heiligen auf Devotionsbildern endlich eine Darstellung, in welcher er allein, aber zugleich als Träger einer Handlung erscheint. In dem oben erwähnten Motive, das ihn in das Lesen des Buches oder in die Anschauung des Kreuzes vertieft schildert, einerseits, in der Stigmatisation andrerseits[1]) sind die Vorbedingungen für diese neue Gestaltung gegeben, für welche die seit lange schon der Kunst geläufige Darstellung des büßenden Hieronymus, mit dem Franz ja in früheren Zeiten so gern künstlerisch in Parallele gestellt wird, bestimmend gewesen sein mag. Der Heilige kniet in Waldeseinsamkeit, von den Schauern einer ernsten Natur umgeben, in inbrünstigem Gebet vor dem Kruzifix; der Hand ist soeben die heilige Schrift entfallen, ein Todtenkopf bezeugt es, welch' tiefe Gedanken ihn seine einzige Zuflucht in der Anschauung des erlösenden Leidens Christi suchen lassen.[2])

Zum ersten Male begegnet diese Auffassung des „Franz als Büßer" in einem Stiche Marcanton's (B. 148. P. 79), auf dem allerdings die Beziehung zur Stigmatisation in der wegschreitenden Figur des Leo noch sehr ersichtlich ist. Aehnlich auf einem etwa gleichzeitigen Relief in der Thürleibung eines Portales von S. Maria dei miracoli in Venedig.

Der mächtige Aufschwung, den im Gegensatz zur Reformation die katholische Kirche dank dem Eintreten des neuen Ordensgründers Ignatius von Loyola, der als der Dritte Benedikt und Franziskus folgt, genommen, kam auch dem Andenken des Letzteren zu Gute. Wo immer die katholische Reform sich geltend machte, in Italien,

[1]) Manchmal ist es schwer, den büßenden Franz und die Stigmatisation zu unterscheiden, da beide Darstellungen in einander übergehen, wie z. B. auf Guercino's Bild in S. Giovanni in monte zu Bologna.

[2]) Als Pendant erscheint häufig, ebenso in Anschauung des Kruzifixes versunken, die h. Chiara.

Spanien, den südlichen Niederlanden, fand neben dem neuen Vorkämpfer der kirchlichen Hierarchie auch Franz in der Kunst eines Lod. Carraci, Guido Reni, Guercino ebensogut, wie in der eines Murillo, eines Rubens und van Dyck eine erneute, großartige Verherrlichung — ja es gab Künstler, wie eben jenen Lodovico Cardi da Cigoli, die fast ihr ganzes Leben derselben weihten. Die Verehrung für die geistige Bedeutung des Heiligen konnte ebenso wenig aussterben, als die Ausnutzung der unerschöpflich lohnenden Aufgabe, die deren Schilderung dem phantasie- und empfindungsvollen Bildern bot.[1])

Die gesonderte, dramatische Darstellung des Büßers Franz war, wie wir gesehen haben, erst die Errungenschaft einer späteren Kunstphase. In den früheren Jahrhunderten erscheint er, zumeist mit allen anderen Heiligen vereint auf den Muttergottesbildern, anfangs in einer einzelnen Abtheilung des gothischen Altarwerkes, dann in innigere Beziehung zu Maria und Christus tretend unmittelbar in der Nähe derselben. Anbetend befindet er sich unter den frommen Genossen, denen die Himmelskönigin in den Wolken sich neigt.[2]) An den Familienszenen der norditalienischen Kunst nimmt er Theil und erhält die frohe Berechtigung, mit den Hirten das Christuskindlein in der Krippe liebend zu betrachten.[3]) Correggio zeigt ihn uns auf seinem Bilde in den Uffizien als Getährte der h. Familie bei der Flucht nach Egypten. Den eigentlich für ihn charakteristischen Platz aber findet er als mitleidender Zuschauer in den Passionsvorgängen. Mußte er auch auf Basaiti's Darstellung des Gebetes in Gethsemane mit Dominikus abgesondert wie ein

---

[1]) Näher auf einzelne Bilder einzugehen, fiele außer den Rahmen dieser Arbeit und würde sich auch wenig verlohnen, da sich aus dem Vergleich der im Wesentlichen gleichlautenden Darstellungen, die man allenthalben einsehen mag, für unsere Aufgabe außer dem Angedeuteten wenig Bedeutungsvolles ergeben dürfte. — S. zahlreiche Abbildungen in Plon's: St. François.

[2]) Mit besonderer Vorliebe auch später in der bolognesischen Kunst.

[3]) Z. B. Francia. Rom, Doria II, 6. — Francia. Früher Rom, Sciarra. — Mazzolino. London, Nat.-Gall. 82. — Timoteo Viti. Pesaro, S. Francesco. — Palma vecchios Schule. Dresden, Gall. 233. — Palma. Lady Eastlake, London. — Palma. Berlin, Gall. 199. — Palma? Kopenhagen, Gall. 52. — Bonifazio. Paris, Louvre 74. — Bonifazio. Florenz, Uffizien 1319.

Auf Geburt: Francia. Bologna, Pinak. 81. — Garofalo. Rom, Doria II Br. 61. — Zaganelli. Dublin, Nat.-Gall. — Bonifazio. Padua, Gall. I, 21. — Massone. Paris, Louvre 261. — Alunno. Nocera, Domsakristei. — R. Ghirlandajo. Petersburg, Ermitage.

Wächter vor den Rahmen treten, so ist er sonst häufig mitten unter den leidtragenden Freunden bei der Kreuzigung[1]), bei der Grablegung[2]) und bei der Beweinung Christi.[3]) Mit Dominikus und Michael steht er, zu dem als Weltenrichter in der Luft thronenden Heiland emporschauend, auf dem Denkmal des Taddeo Pepoli in S. Domenico zu Bologna. Auf einem Fresko in S. Francesco zu Pistoja verehrt er mit seinen beiden Genossen den in der Himmelsmajestät erscheinenden Herrn. Oefters auch wohnt er der Himmelfahrt Mariae bei[4]) und befindet sich fast immer unter der Schaar der Heiligen, die ihre Krönung, sowie das jüngste Gericht verherrlicht.

Er ist es aber ferner, der zuerst den Platz der Maria Magdalena am Fuße des Kruzifixes einnehmen, die Füße des Herrn küssen darf. Hatte er doch wie kein Anderer die Qualen des leidenden Menschensohnes in sich nachgelitten, die Menschheit neu gelehrt, dem Kreuze in Demuth und inbrünstiger Verehrung sich zu nahen. Die Kruzifixe des Giunta (auf dem statt seiner Elias kniete), des Meisters des Franziskus, des Margaritone wurden der Ausgangspunkt für jene reiche Reihe von Darstellungen der „Verehrung des Gekreuzigten", die neben der eigentlichen Kreuzigung eine gesonderte Stelle einnehmen. Mit Maria und Johannes erscheint zuerst Franz am Fuß des Stammes, wie er in den Klagen sein Herz befreit, erst später folgen ihm Dominikus, Hieronymus und andere Glaubenszeugen. Auf den meisten derartigen Gemälden aber, deren wichtigste unten angeführt sind, ist Franz neben Christus die Hauptperson.[5]) Jenes merkwürdige Bild eines alterthümlichen Meisters

---

[1]) Cimabue in den beiden Kreuzigungen der Oberkirche zu Assisi. Auch später öfters, z. B. auf dem großen ferraresischen Bilde der Kreuzigung in Modena, Gall. Vergl. auch Sienesische Schule. Paris, Louvre 488.

[2]) Ehemals in der Gall. Costabili in Ferrara befindliches Bild, angeblich Galasso Galassi, mit dem es nichts zu thun hat, jetzt in der Gallerie.

[3]) Bild, vielleicht jugendliches Werk des Costa, bei Sig. Lombardi, Ferrara. — Schule Castagno's. Florenz, S. Iacopo. — Garofalo. München, Pin. 1080.

[4]) Lippo Memmi. München 986. — P. della Francesca (vielmehr B. della Gatta, wie ich glaube) in Borgo S. Sepolcro: S. Chiara. — Fungai. Siena, Servi. — Balducci. Siena, S. Spirito. — Bei Thomas Gürtelempfang: Bild des XIV. Jhs. Florenz, Akad. — Fra Paolino. ebd. — Sogliani. ebd.

[5]) Giotto. München 981. — Giotto Sch. Pistoja, S. Francesco, Sacristei. — Spinello. Arezzo, S. Francesco. — Spinello, ebd. Dom. — Gaddi Schule. Berlin 1103. — Barna. Arezzo, Vescovado. — Giovanni di Piero. Pisa, S. Domenico. — A. Lorenzetti.

aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts in der Akademie zu Florenz von dem wir im letzten Theile noch ausführlicher zu reden haben, zeigt uns daneben als ältestes Denkmal den allegorisirenden Kreuzkultus des Franziskanerthums bereits in höchst reicher Form ausgebildet. Und etwas später, auf Taddeo Gaddi's Fresko im Refektorium von S. Croce, tritt die wahre Nachfolgerschaft des Gekreuzigten bei den Franziskanern in Gegensatz und Vergleich zu jenen den Crucifixus vorahnenden und verheißenden Vätern und Propheten des alten Bundes, die in den Zweigen des Stammes erscheinen.

Andere Darstellungen, auf denen Franz, ohne wirklich innere Beziehung seinem Wesen und seinen Anschauungen nach zu ihnen zu haben, erscheint, genügt es kurz zu erwähnen: Christus in Cathedra[1]), Verlobung der h. Katharina[2]), Empfängniß Mariae[3]), Christus im Grabe sitzend von Heiligen umgeben[4]), Himmelfahrt der Maria Aegyptiaca.[5]) Ferner noch die folgenden, auf denen er der Glorifizirung anderer Heiligen beiwohnt, so des Antonius Abbas[6]), Petrus[7]), Markus[8]), Petronius[9]), Johannes des Täufers[10]),

---

London bei Herrn Murray. — Lorenzetti Schule. Vatikan, Christl. Mus. — Donato Veneziano. Venedig, Ak. — Andrea del Castagno Richt. Prato, Gall. — Finiguerra. Pax. Bargello, Florenz. — Agostino di Duccio: Relief, ebd. — Filippino. Berlin, Gall. 96. — N. Alunno. Aquila, S. Chiara. — Perugino. Florenz, Calza. — Ders. Perugia, Gall. — Bernardino von Perugia. Paris, Louvre. — Spagna. Terni, S. Maria delle Grazie. — Tiberio d'Assisi. Assisi, S. Francesco. — Palmezzano. Forlì, Pinak. Fresko. — Zaganelli. Ravenna, S. Agata. — Francia: Niello. Bologna, Ak. — Ders. ebd. 373. — G. Francia ebd. — G. Francia. Bologna, S. Stefano. — Man vergl. die Nachfolger, die Franz als Verehrer des Kreuzes in den Dominikanern hat, namentlich auf Bildern des Fra Angelico in S. Marco, Florenz.

[1]) B. Vivarini. Venedig, Akad. 614. — Simone Napoletano? Refekt. S. Chiara, Neapel.

[2]) Benozzo. Terni, S. Francesco. — F. Thifernate. Città di Castello, Gall. — Spagna. Florenz, Pitti. — Albertinelli. Petersburg, Ermitage.

[3]) Francia. Bologna, Akad. — Fra Bartolomeo. Louvre 56.

[4]) Signorelli. Cortona, S. Niccolò. — Fungai. Siena, Ak. Lünette zu Pachiarotto's Bild. — Credi. London, Lord Overstone. — Botticelli Schule. Berlin 1125.

[5]) Sienes. Sch. Perugia, Gall. Sala di T. Bartoli 11. — Filippino. München 1008.

[6]) Eusebio. Perugia, Sala del Perugino. — Sch. von Lucca. Lucca, S. Pietro (fälschlich Palma gen.). — Garofalo. Rom, Chigi.

[7]) Giov. u. Ant. da Murano. Padua, Gall. 258.

[8]) Busati. Venedig, Ak. 84.

[9]) Costa. Bologna, Pin.

[10]) Filippo Lippi. London, Nat.-Gall. 667.

Sebastian[1]), Hieronymus[2]), Margarethe[3]), Thomas von Aquino[4]) und Lorenzo Giustiniani.[5])

Wichtiger als diese, aus bestimmten Wünschen der Donatoren hervorgegangene Zusammenordnung des Franz mit beliebigen Heiligen ist es, das Resultat ins Auge zu fassen, welches sich aus einer Vergleichung der zahllosen Devotionsbilder, die ihn zeigen, in Bezug auf seine immer wiederkehrende Stellung neben einigen bestimmten Figuren ergiebt, da sich hierin nicht die Willkür der Besteller, sondern eine bindende Vorstellung des Franziskanerthums äußert. Aus den alten Lebensbeschreibungen erfahren wir, daß Maria, Michael, Petrus und Paulus es sind, für welche Franz eine besondere Verehrung hatte, an die er sich in seinen Gebeten am häufigsten und liebsten wandte. Wir werden unten noch betrachten, wie man beim Bau von S. Francesco in Assisi, bei der Weihe der Altäre in der Oberkirche und bei der Ausschmückung des Querschiffes und Chores durch Cimabue auf diese Devotion Rücksicht nahm, hier ist der Ort, die begeisterten Worte des Thomas von Celano selbst zu hören, in denen er sie uns schildert: „mit unsagbarer Liebe umfaßte Franziskus die Mutter Jesu, weil sie den Herrn der Majestät uns zum Bruder gegeben; ihr zollte er besondere Lobgesänge, ihr ergoß er sich in Bitten und brachte ihr Liebesbezeugungen entgegen, wie sie in solcher Fülle und Innigkeit die menschliche Zunge nicht wiedergeben kann. Was aber am meisten freut: er machte sie zur Vertreterin des Ordens und stellte unter ihre Fittiche, für immer sie zu hegen und zu beschützen, die Söhne, die er verlassen mußte.“[6]) — „Vom heiligen Michael aber sagte er öfters, er sei vorzüglich zu ehren, weil er das Amt die Seelen darzubringen habe; zu Ehren des heiligen Michael fastete er mit großer Verehrung vierzig Tage zwischen dem Feste der Himmelfahrt und dem Festtage Jenes, denn er pflegte zu sagen: ein Jeder sollte zu Ehren eines so großen Fürsten irgend einen Lobgesang oder eine besondere Gabe Gott darbringen.“[7]) Den Aposteln aber und besonders

[1]) Filippino. Genua, Pal. bianco. — Bastiani. Venedig, Ak.

[2]) Liberale. Verona, Cap. del Commune.

[3]) Moretto. Brescia, S. Francesco.

[4]) Girolamo di Sta. Croce. Venedig, S. Silvestro.

[5]) Pordenone. Venedig, Ak.

[6]) Th. II leg. III, 127. S. 280. — Vergl. Bon. Cap. IX S. 766.

[7]) Th. II leg. cap. 126. S. 280. Vergl. auch Wadding. I. Bd. 1211 S. 103. Barth. Pisani Conformitates I. lib. IV fructus S. 25 v.

Petrus und Paulus nahte er sich mit größter Hingebung der glühenden Liebe wegen, die sie für Christus gehegt.

Auch in den wenigen von Franz erhaltenen Gebeten kehrt neben der Mutter Gottes und den Tugenden besonders häufig Michael wieder[1]), der in seinem Leben eine ganz besondere Rolle spielt. Wallfahrtete er doch einst nach dem Heiligthume des Erzengels auf dem Monte Gargano, und ward ihm doch die Erscheinung des Seraphim, der von Vielen für Michael selbst gehalten ward, an dem Diesem geweihten Tage zu Theil. Es kann daher nicht verwundern, daß er bald nach seinem Tode in eine geheimnißvolle Beziehung zu dem Engel gesetzt ward, die künstlerisch zuerst vielleicht in den Fresken von S. Francesco ausgesprochen wird. Den gläubigen Verehrern nämlich ward der Heilige selbst zur körperlichen, wunderbaren Erscheinung des Michael, wie sie im siebenten Kapitel der Apokalypse vorausgesagt erschien. In jenen Zeichen und Wunder verlangenden Zeiten war ja durch die weit verbreiteten Anschauungen des Abtes Joachim, auf Grund deren man in der Gründung der beiden Bettelmönchsorden und in den erbitterten Kämpfen zwischen Innocenz III. und Friedrich II., zwischen Glauben und Skeptizismus, die Erfüllung der Weissagungen in der Offenbarung sah, der Zug zum Symbolischen und Allegorischen mächtig gesteigert worden. So hatte schon Gregor IX. in seinem Hymnus auf Franziskus Diesen als Kämpfer Gottes gegen jenen Drachen, der von Neuem das Haupt erhoben, besungen![2]) Dann war von einem Gerhard von Borgo San Donnino, der aller Wahrschein-

[1]) Opera I S. 18. — ebd. II cap. XVIII S. 27.

[2]) Caput draconis ultimum
Ultorem ferens gladium
Adversus dei populum
Excitat bellum septimum
Contra caelum erigitur
Et nititur attrahere
Maximam partem syderum
Ad damnatorum numerum
Verum de Christi latere
Novus legatus mittitur
In cujus sacro corpore
Vexillum crucis cernitur
Franciscus princeps inclytus
Signum reale bajulat
Et celebrat concilium
Per cuncta mundi climata
Contra Draconis schismata
Acies trinas ordinat
Expeditorum militum
Ad fugandum exercitum
Et tres catervas daemonum
Quas draco semper roborat.

Nach Barth. Pis. Lib. conf. lib. I, S. 4. — Vergl. auch das Lied Jacopone's da Todi: le Poesie spirituali. Venedig 1617, lib. III, 25, der ähnlich Franz als Feldherrn im Kampfe gegen den alten Erbfeind des menschlichen Geschlechtes feiert.

lichkeit nach die 1255 verdammte Einleitung zum Evangelium aeternum geschrieben hat, mit Bestimmtheit die Prophezeiung auf Franz bezogen worden, und schließlich ward diese Anschauung von Bonaventura auf dem Generalkapitel zu Paris im Jahre 1266 öffentlich zu einem Glaubensartikel des Franziskanerthums gemacht.[1]) So spricht es Letzterer auch in dem Vorworte seiner vita aus: „Derart wird Franz auch durch die wahrhaftige Weissagung des anderen Freundes, Verlobten, Apostels und Evangelisten Johannes unter dem Gleichniß des vom Aufgang der Sonne niedersteigenden Engels, der das Zeichen des lebendigen Gottes trug, bezeichnet. Wie denn bei der Oeffnung des sechsten Siegels Johannes in der Apokalypse sagt: ich sah einen anderen Engel vom Aufgang der Sonne niedersteigen, der das Zeichen des lebendigen Gottes trug. Daß dieser Bote Gottes Franziskus gewesen, der Knecht Gottes, welcher der Liebe Christi, unsrer Nachahmung und der Welt Bewunderung werth ist, erfahren wir in unbezweifeltem Glauben, wenn wir den Höhepunkt ausnehmender Heiligkeit in ihm erkennen: durch sie war er, unter Menschen lebend, ein Befolger engelhafter Reinheit, durch sie ward er den vollkommenen Nachfolgern Christi zum Beispiel gesetzt. Dies glaubensvoll und fromm zu empfinden, bewegt uns nicht allein das Amt, das er gehabt: zu rufen, daß man weine und klage und Säcke anziehe, und durch das Bußezeichen des Kreuzes und kreuzförmigen Gewandes das T. auf die Stirnen der seufzenden und der klagenden Männer zu zeichnen, sondern es bestätigt dies auch in unverbrüchlicher Bezeugung der Wahrheit das Zeichen der Aehnlichkeit mit dem lebendigen Gotte, nämlich dem gekreuzigten Christus, das seinem Körper eingedrückt worden ist, nicht durch Kraft der Natur oder Erfindung der Kunst, sondern vielmehr durch die zu bewundernde Macht des Geistes des lebendigen Gottes.“ In diesen Worten liegt zugleich die geheimnißvolle Beziehung auf die in der Apok. 7, 3 erwähnte Versiegelung der Knechte Gottes, die von Ezechiel (9, 4) prophezeit worden war — das T. war, wie Bonaventura dann an anderer Stelle erzählt, zum

---

[1]) Vergl. Renan: nouvelles Études d'histoire religieuse. Paris. Lévy 1884, S. 217. Barth. Pis. I lib. conf. I fr. S. 9 u. fr. XXXI, wo erzählt wird, daß Bonaventura die Deutung der betreffenden Stelle der Apokalypse auf Franz geradezu durch göttliche Offenbarung erhalten. — Wadding Bd. IV, z. J. 1266. — Auch bei Jacobus a Voragine, Bernhardin von Siena (De Evangel. aeterno Sermones 60 c. 1 § 7) u. A.

Zeichen des Franz geworden, das er wie ein Siegel unter seine Briefe setzte und nicht müde ward, den Seinen zu empfehlen.[1])

So kann es also nicht überraschen, die Verehrung des Michael mit der des Franz sich verbinden und Beide häufig auf Bildern vereint zu sehen. Daß aber unser Heiliger auch mit Johannes verglichen und in Parallele gebracht wurde, ist nicht nur der von Thomas von Celano ausgesprochenen allgemeinen Franziskaneranschauung des XIII. Jahrhunderts, sondern wohl auch dem künstlerischen Gefühle auf Rechnung zu setzen, das in den gleichen Attributen des Kreuzes die Berechtigung fand, die Träger desselben neben einander zu stellen. Wenn Thomas in der künstlichen Weise seiner Zeit den Vergleichungspunkt nicht allein in der Beiden gemeinsamen Bußpredigt und Bekehrung der Menschen, sondern auch in den prophetischen Gaben, die Pica wie Elisabeth, Franz wie Johannes besessen, findet[2]), so liegt dem doch eine wohl zu rechtfertigende Empfindung zu Grunde, die sich in der Kunst, wie wir bei Betrachtung der Werke des Domenico Veneziano und Raphael gesehen, nur glücklich äußern konnte. Sicher ist auch der Umstand, daß Franz bei der Taufe ursprünglich den Namen Johannes empfing, nicht ohne Bedeutung gewesen.

Daß endlich auch Hieronymus und Antonius der Eremit in nähere Beziehungen zu Franz gesetzt wurden, ist leicht erklärlich, bedenkt man, wie nahe es lag, des Franziskus Leben mit der Askese des ersteren zu vergleichen. Die Darstellung des büßend im Walde knieenden Hieronymus forderte den Künstler geradezu von selbst dazu heraus, in zusammengesetzten Altarwerken ihm als Pendant den in einsamer Landschaft knieend die Stigmata empfangenden Mönch zu geben.

So kann man denn auf Grund eingehender Untersuchungen wohl mit Recht behaupten, daß Franziskus nach seinem Tode abermals zu einem neuen, reichbewegten Leben in der Anschauung und der Kunst der kommenden Jahrhunderte erstanden ist, daß sein innerer, unablässiger, weihevoller Verkehr mit Christus, Maria, den Aposteln und Heiligen in Tausenden von Kunstwerken dem

[1]) Bon. S. 742. — Bon. Cap. IV S. 752, nach Thomas II. leg 1. III, 49 S. 160, erzählt, daß der Fr. Pacificus mehrere Male gewürdigt wurde, ein großes Thau auf der Stirn des Heiligen zu sehen, das im bunten Wechselspiel der Farben (wie ein Pfauenauge) sein Antlitz mit wunderbarer Anmuth schmückte.

[2]) Th. II. Leg. 1, S. 8. Vergl. danach Barth. Pis. 1 lib. Conf. III S. 22.

Volke versinnbildlicht wurde, in welchem die Erinnerung an den treuen Freund und Berather damit ungeschwächt und wahr fortleben konnte. Zugleich aber, daß er selbst in seinem Abbilde begeisternd und vertiefend dem Künstler der hülfreichste Lehrer geworden, der, um unerschöpflich zu empfangen, unerschöpflich selbst gab. Dieses sein inniges Verhältniß zur Kunst noch näher verstehen und würdigen zu lernen, gilt es nun aber vor Allem, die Darstellungen seines Lebens, wie sie im Anschlusse an die Legende entstanden, ins Auge zu fassen.

III. Die Darstellungen der Legende.

Das erste monumentale Werk der neueren Kunst ist Giotto's Franziskuslegende in der Oberkirche zu Assisi! Was die folgenden Jahrhunderte entwickelt und zur Blüthe gezeitigt, tritt in seinen ersten Keimen jugendfrisch und vielverheißend allüberall in den zahlreichen Fresken hervor, die in langen Reihen die Wände der lichten Kirche schmücken. Wie frische, befreiende Luft weht es aus ihnen entgegen, es öffnet sich wie ein Blick in sonnige, reiche Gefilde. Da droben im stillen Assisi ist ein Versöhnungsfest, das nicht ergreifender, nicht freudiger gedacht werden kann, zwischen zwei Freunden gefeiert worden, die sich so lange verkannt, dem Menschen und der Natur. Der Mann, der mit gleicher, unendlicher Liebe Beide umfing, Franz war es, der die Hände der lange Entfremdeten in einander legte und die ersten Segensworte über den neuen Bund sprach. Das wäre ein Bild gewesen, werth, von dem Meisterpinsel Giotto's gegenüber jener anderen Vermählung gemalt zu werden, die Christus zwischen dem Mönche und der Armuth geschlossen.

Was Franziskus selbst in seinem Sonnenliede gesungen, ist der erste Ausdruck jubelnder Gewißheit über den Besitz der Geliebten, sind die Bezeugungen inniger, ganz sich hingebender Liebe für die Freundin, deren Schönheit und Liebreiz, schon lange im Stillen geahnt, nun siegreich und leuchtend hervorbrach. Dasselbe Gefühl, das diesem Sange für immer eine so tief ergreifende Wirkung sichert, wird auch aus seinen Predigten, denen ganz Italien gelauscht, hervorgeklungen haben. Mehr noch als bittere Reue über das eigene sündliche Streben, Sehnsucht nach erlösender Gnade und Vorsätze zu sittlichem Leben werden die Hörer nach Hause ge-

nommen haben: ein neues Verständniß für die Natur! Im heißen Kampfe mit dem feindlichen Nächsten und den mannichfachen, verwirrenden Anforderungen der Zeit mochten sie plötzlich inne halten und mit den Augen des liebreichen Predigers den Frieden und die Schönheit der sie umgebenden Welt gewahren, die sie bisher nur bekämpfen zu müssen geglaubt. Da gewannen die grünen Thäler, die grauen Berge ein anderes Aussehen, anders klang der Sang der Vögel, heller schien die Sonne und tiefer erblaute der Himmel durch die wandernden Wolken hindurch. Die Liebe zu aller der Herrlichkeit, wie sie begeisternd von den Lippen des Franziskus erscholl, kam über sie. So ward die Verehrung des Ueberirdischen zur Verehrung Gottes in der Natur. Wer möchte es jetzt nach so langer Zeit zu schildern wagen, wie das Naturgefühl unter dem Einflusse solcher Predigten kräftig hervorgelockt, wie es durch die im Sinne des Lehrers wirkenden Schüler genährt worden ist und allmählich immer intensiver weiter um sich gegriffen hat. Nur ahnen läßt es sich, vertieft man sich in das Studium jener Zeiten, in denen neben der grübelnden, die Philosophie und das Christenthum verschmelzenden Scholastik das innerste Gemüthsleben in der Mystik sich mit der von Gott erfüllten Natur in Einklang zu setzen suchte. Fast zur Gewißheit aber wird die Ahnung, daß dem Franziskus der beste Theil der neuen Geistesrichtung in Italien zu danken ist, betrachten wir deren künstlerische Aeußerungen.

Wie er selbst von der Kunst gedacht, verräth uns keine Zeile der Biographen, nur eine alte von Marianus und nach Diesem von Wadding wiedergegebene Tradition erzählt, daß er einst für den Schmuck der kleinen Kirche, die er zwischen S. Gemini und Porcaria zu Ehren der Maria erbaute, gesorgt. „Auf dem Antipendium des Altares ließ er mannichfache Geschöpfe malen: Engel, Knaben, Vögel, Bäume und Aehnliches; darunter schrieb er die folgenden Sprüche, in denen er alle Geschöpfe zum Lobe des Schöpfers aufforderte:

Fürchtet den Herrn und gebt ihm Ehre (Offenb. 14, 7).
Würdig ist der Herr zu empfangen Lob und Ehre (Offenb. 4, 11).
Alle, die ihr Gott fürchtet, lobet ihn (Ps. 135, 20).
Gegrüßet Maria, gnadenreiche, der Herr mit dir (Luc. 1, 28).
Lobet ihn, Himmel und ganze Erde (Ps. 69, 35. 96, 11. 188, 1—4).
Lobet alle Flüsse den Herrn (Ps. 98, 8. Dan. 3, 78).
Lobet den Herrn, weil er gut ist (Ps. 147, 1. Dan. 3, 89).

Alle, die ihr dies leset, segnet den Herrn.
Alle Geschöpfe lobet den Herrn (Ps. 145, 10. Dan. 3, 57).
Alles Geflügel des Himmels, lobet den Herrn (Ps. 148, 10. Dan. 3, 80).
Alle Knaben, lobet den Herrn (Ps. 148, 12).
Jünglinge und Jungfrauen, lobet den Herrn (Ps. 148, 12).
Würdig ist das Lamm, das getödtet ist, zu empfangen Lob und Ehre (Offenb. 5, 12).
Gesegnet sei die heilige Dreiheit und ungetheilte Einheit.
Heiliger Erzengel Michael, vertheidige uns im Kampf.[1])

Die Erzählung erscheint nicht unglaubwürdig, sieht doch dies Antipendium geradezu wie eine Illustration des Sonnengesanges aus! Doch nicht genug, daß der Heilige indirekt die künstlerische Empfindung durch den Einfluß seines Naturgefühles beseelte, so bot er auch in seinem Leben den reichhaltigsten Stoff, auf welchen dasselbe angewendet, durch welchen es gebildet werden konnte. Seit Jahrhunderten hatten in nimmer endenden Wiederholungen die Künstler das Leben Christi, der Maria und der Apostel schildern müssen und hatten, auf das Recht der allein seligmachenden Einbildungskraft verzichtend, in mehr oder weniger starren, schematischen Formen Einer dem Andern folgend, die Kultusbilder geschaffen, in denen fast jede Figur, jede Bewegung durch die Tradition geheiligt, vorgezeichnet war. Dazu kam, daß die Heiligen, mit denen der christliche Himmel sich bevölkert hatte, in den Augen der Nachgeborenen wohl die Vertreter erhabener Gedanken waren, aber außer den Wundern, die sie gewirkt, dem Märtyrertod, den Viele erlitten, war an die wechselvollen Schicksale ihres Lebens keine lebendige Erinnerung geblieben, die einen reicheren Stoff der Kunst geboten hätte. Nur Einer, und gerade der ältere Vorgänger des Franz: Benedikt war durch die Lebensbeschreibung des Papstes Gregor auch als Mensch in dem Verlaufe seines langen Lebens dem Volke bekannt und vertraut geworden. Aus seinem Orden, der ja für Jahrhunderte die Pflege der Wissenschaft und mit ihr die Schreib- und Illuminirkunst ausschließlich übernommen, waren alle die zahlreichen Codices hervorgegangen, in denen mit Liebe und Ausführlichkeit die fleißigen Mönche sein Leben in Miniaturen schilderten. Noch zu Zeiten des Franz mag jener

[1]) Ann. I, 1213 S. 156. Vergl. E. Böhmer: Francesco d'Assisi in Damaris, Ztschr. v. Giesebrecht u. Böhmer 1864. S. 304.

Freskencyklus des Conxolus im Sacro Speco entstanden sein, auf dessen frische und unbefangene Erzählungsweise die florentinische Kunst der Zeit fast ein Recht hätte, eifersüchtig zu sein.[1]) In der Legende des Franz war nun aber plötzlich den Malern ein andrer, großer Vorwurf gegeben! Alte Vorbilder gab es nicht, der Gegenstand und die Empfindung waren neu. Die Biographien des Thomas von Celano und Bonaventura verrathen es in jeder Zeile, wie begeisternd und die Phantasie anregend der reiche Stoff war — die Dichter bemächtigten sich seiner, aber selbst die Prosa ward zur Dichtung. War doch in deren Held eine durchaus eigenartige, in sich geschlossene Natur, die in dem ganzen Zusammenhange der menschlichen Gesellschaft eine gesonderte Stellung einnahm, gegeben — ein Mensch, dessen Leben und Handlungen nur der vielseitige harmonische Ausdruck eines einheitlichen Wesens war. Die Schilderung dieses Lebenswandels verlangte von selbst die dichterische Abrundung, die Form des Epos. Damit aber war der Phantasie der freieste Spielraum gelassen, die erste Grundbedingung für das Erwachen und die gesunde Entwickelung der jungen Kunst. So einfach wie die Anschauungen des Franziskus, so einfach waren die Begebenheiten seines Lebens; der Künstler brauchte bloß den Erzählungen der Mönche zu lauschen oder des Bonaventura Werk zu lesen, so traten die Bilder ungezwungen vor seine Seele. Was aber die schlichten Vorfälle so reizvoll, so geeignet für künstlerische Darstellung machte, war der geistige Gehalt, der allen den Episoden zu Grunde lag. Die reinsten Empfindungen des menschlichen Herzens galt es zu überzeugendem Ausdruck zu bringen, allgemein Menschliches auch allgemein verständlich zu schildern. Dies war aber nur möglich, wenn der Phantasie eine liebevoll eingehende Beobachtung des Lebens zu Hülfe kam. So lag demnach auch in dem Stoffe selbst die unbedingte und dringende Aufforderung zum Studium der Natur, wie eine solche aus den Anschauungen Franzens hervorging. Der Gegenstand war — es kurz noch einmal zusammenzufassen — neu und reichhaltig, regte die Einbildungskraft an und verwies den Künstler auf die

---

[1]) Die Bedeutung dieser Fresken für die italienische mittelalterliche, speziell die römische Kunst, ist bis jetzt noch lange nicht genug gewürdigt worden. Vergl. aber Max Zimmermann: Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Leipzig 1899. I, S. 254 ff.

Natur als die einzige Lehrmeisterin. Darin liegt seine weittragende Bedeutung, dies muß der Gesichtspunkt sein, von dem aus eine Vergleichung der Darstellungen der Legende Franzens, als der ersten grundlegenden Schöpfungen der neueren Kunst, eine hervorragende Wichtigkeit gewinnt.

Fast das ganze XIII. Jahrhundert hindurch überwiegt das künstlerische Interesse an der portraitmäßigen Gestaltung des Heiligen dasjenige für die einzelnen Lebensepisoden desselben. Wo solche erscheinen — und es geschieht zuerst auf Berlinghieri's Tafel in Pescia — bilden sie illustrationsartig in kleinen Bilderchen eine Art Rahmen für die große Figur. Miniaturenhaft in Ausdehnung und Ausführung können sie trotz mancher lebensvollen Motive noch keinen Anspruch auf große künstlerische Bedeutung machen — sie sind nichts weiter als Vorstudien. Seine volle Wirksamkeit konnte der Stoff erst entfalten, als ihm größerer Raum an den Wänden der Unterkirche in Assisi gewährt wurde, als die fast lebensgroßen Dimensionen ein eingehenderes Naturstudium bedingten. In der That verdienen die Fresken des Meisters des Franziskus in mancher Beziehung bedeutungsvolle Vorgänger des gewaltigen Werkes genannt zu werden, in dem Giotto die Normen der neuen Kunst endgültig feststellte. Das XIV. Jahrhundert steht dann ganz unter dem Einflusse desselben, erst im XV. macht sich zuerst durch Benozzo Gozzoli, weiter durch Domenico Ghirlandajo und Benedetto da Majano mit der freilich ziemlich unwesentlichen Erweiterung der Legende auch ein Fortschritt in der Komposition und naturgemäßen Durchbildung der Szenen geltend, bis mit der Abnahme der Vorliebe für cyklische Darstellungen eine oberflächliche, handwerksmäßige Uebung eintritt, die nur hier und da ohne besonderen Geist und ohne Herz in den Klosterhöfen mit ermüdender Ausführlichkeit die alten Geschichten wiederholt.

Es mag wohl wenige Franziskanerkirchen in Italien gegeben haben, in denen nicht im Laufe des XIV. und XV. Jahrhunderts die Legende dargestellt worden wäre, aber so verschwindend auch die Anzahl der uns erhaltenen Cyklen im Vergleiche zu den durch Umbauten und Uebertünchung verloren gegangenen erscheinen mag, genügen sie doch, uns von den Phasen der Gesammtentwicklung der Kunst ein ziemlich deutliches Bild zu geben. Beklagenswerth bleibt es immer, daß die von Vasari erwähnten Fresken Giotto's in S. Francesco zu Ravenna und in S. Francesco zu Rimini, die

höchst wahrscheinlicher Weise das Leben des Heiligen zeigten[1]), verschwunden, noch mehr, daß Paolo Uccello's Wandbilder in S. Trinità zu Florenz[2]) und Squarzione's Bilder in der Vorhalle von S. Francesco zu Padua[3]) nur aus kurzen Erwähnungen bekannt sind, von anderen weniger bedeutenden Werken ganz zu schweigen.[4]) Die wichtigsten mir bekannten erhaltenen cyklischen Darstellungen der Legende, außer denen natürlich zahlreiche Einzelschilderungen mancher Episode berücksichtigt werden müssen, sind folgende:

I. Aus dem XIII. Jahrhundert:

1. Berlinghieri. Pescia, S. Francesco. Tafelbild von 1235.
2. Unbekannter Meister. Assisi, S. Francesco, Sakristei. Tafelbild.
3. Derselbe. Rom, Christliches Museum des Vatikan. Tafelbild.
4. Meister des Franziskus. Assisi, Fresken im Längsschiff der Unterkirche.
5. Glasfenster. Assisi, Oberkirche.
6. Meister von Siena. Siena, Akademie. N. 303. Tafelbild.
7. Margaritone? Florenz, S. Croce, Capella Bardi. Tafelbild.
8. Margaritone? Pistoja, S. Francesco. Tafelbild. Nicht von mir gesehen.

II. Aus dem XIV. Jahrhundert:

9. Giotto. Assisi, Oberkirche. Fresken.
10. Giotto. Florenz, S. Croce. Fresken der Capella Bardi.

---

[1]) Vasari I, 388: „alcune storie in fresco intorno alla chiesa". Vasari I, 392: „nella chiesa di S. Francesco fece moltissime pitture."

[2]) Vasari II, 206: „e in Santa Trinità, sopra alla porta sinistra dentro alla chiesa, in fresco, storie di S. Francesco: cioè il ricevere delle stimate, il riparare alla chiesa reggendola con le spalle, e lo abbocarsi con San Domenico."

[3]) Ridolfi: le maraviglie dell'arte, Venedig 1648, I, S. 110. — Rossetti: Descrizione di Padova 1776, S. 166, zu dessen Zeiten sie überweißt wurden. Ein Rest davon, Franz vor Innocenz, war noch zu Brandolese's (Guida 1795) und Moschini's (Guida 1817) Zeit zu sehen.

[4]) Margaritone. Vasari I, 365: in Pisa, S. Catherina: „in una tavoletta un S. F. con molte storie in campo d'oro." — Taddeo Gaddi. Pisa, S. Francesco. Apsis. Vas. I, 575. — Puccio Capanna. Bologna. Wo? Vasari I, S. 404: „una tavola con la passione di Cristo e storie di S. F." — Liberale di Verona. Vasari V, 279: ein Bild für die Capella di S. Bernardo in S. Fermo, Verona. — Taddeo Gaddi. Vas. I, 580: Alvernia in der Cap. der Stigmata Fresken (welchen Inhalts?). — Girolamo di S. Croce. Venedig, S. Francesco della vigna. 14 Episoden. — Waren auch die „molte cose", die Cavallini in S. Francesco appresso Ripa in Rom malte (Vas. I, S. 538), Darstellungen aus dem Leben des Franz?

11. Taddeo Gaddi. Florenz, Akademie. Tafelbilder vom Schrank der Sakristei in S. Croce.
12. Florentiner Meister. Pistoja, S. Francesco. Haupttribuna. Fresken.
13. Semitecolo. Venedig, Akademie. Tafelbild.
14. Piero e Paolo delle Massegne. Bologna, S. Francesco. Reliefs am Hauptaltar.
15. Pisaner Meister. Ottana in Sardinien, Pfarrkirche. Tafelbild.[1])

III. Aus dem XV. Jahrhundert:

16. Florentinische Schule. Anfang des XV. Jahrhunderts. Florenz, S. Croce. Chiostro grande.
17. Stefano di Giovanni, gen. il Sassetta. Bild des h. Franz bei Mr. Berenson in Florenz. Legenden: sechs bei M. Clarendon, Paris, je eine bei Comte de Martel in Chateau Beaumont und in Chantilly.[2])
18. Benozzo Gozzoli. Montefalco, S. Francesco. Tribuna. Fresken.
19. Benedetto da Majano. Florenz, S. Croce. Kanzelreliefs.
20. Domenico Ghirlandajo. Florenz, S. Trinità. Capella Sassetti.

IV. Aus dem XVI. Jahrhundert:

21. Giolfino's Schule. Verona, S. Bernardino. Cap. S. Francesco.
22. Adone Doni. Assisi, S. Francesco. Chiostro grande

und andere weniger bemerkenswerthe Werke, wie die Holzschnitte in des Rodulphus Historia Seraphicae religionis von 1586; einige Freskenreste im Bischöflichen Palais zu Bergamo etc.

1. Die ältesten Darstellungen.

Obgleich schon in der ersten Biographie des Thomas von Celano eine reiche Fülle von malerisch zu verwerthenden Begebenheiten mitgetheilt war, beschränkte sich die Kunst Anfangs nur auf wenige Darstellungen: diese wenigen aber sollten die Wunderkraft des Heiligen in helles Licht setzen, gewissermaßen sein Recht

[1]) Vergl. Mittheilung hierüber von Enrico Brunelli in L'Arte 1903. VI. S. 384 ff.

[2]) S. B. Berensons Artikel in „The Magazine 1903, III, S. 3, wo gelegentlich der Franzlegenden über den Ausdruck des religiösen Gefühles in der Kunst gehandelt wird.

darauf, verehrt und angebetet zu werden, den Gläubigen darlegen. Also handelt es sich zunächst nicht sowohl um Vorfälle aus seinem Leben, als um die Heilungen, die an seinem Sarge stattfanden. Dieselben treten gleichberechtigt neben das große Wunder der Stigmatisation und die Vögelpredigt. Historisch, aber nur in wenigen Bildern, von der Lossagung vom Vater bis zum Tode erzählend, geht erst der Meister des Franziskus, dann der Künstler des Bildes in S. Croce vor, der seinerseits nun, inniger vertraut mit Bonaventura's Legende, dieser zahlreiche Szenen entnimmt, und zwar zum Theil auch solche, welche später nicht mehr dargestellt werden. So wächst mit der Ausführlichkeit der Schilderung zugleich deren innerer Zusammenhang, ohne daß jedoch die volle künstlerische Abrundung des Epos erreicht wird. Das blieb Giotto überlassen. Im Folgenden mögen zunächst kurz die vorgiottesken Darstellungen besprochen werden, wobei aber ein Vergleich der auch von Giotto gemalten Szenen auf die Betrachtung von dessen Cyklus, der als der eigentliche Mittelpunkt der vergleichenden Betrachtung genommen werden muß, verschoben wird.

In der Wahl der vier Wunderheilungen stimmen die Künstler der Bilder in S. Francesco zu Pescia, in der Sakristei der Kirche zu Assisi und im Vatikan überein, nur daß das zuerst genannte außerdem noch die Vögelpredigt und die Stigmatisation aufweist. Auch auf dem in S. Croce erscheinen die Wunder. Das erste ist die Heilung des verwachsenen Mädchens, dessen Mißgestaltung, ein verdrehter Hals und an die Schulter angewachsener Kopf, bei der Berührung mit der Todtenlade des Franz verschwand. Das arme Kind ist dargestellt, wie es vor dem Sarg, hinter welcher Mönche stehen, sitzt, während die Mutter knieend die Hülfe vom Himmel erfleht. An zahlreichen Zuschauern vorbei trägt diese es dann daneben auf den Schultern fort.[1])

[1]) Vgl. Th. I Leg. lib. III, c. VIII S. 719. Eo namque die, quo sacrum et sanctum corpus beatissimi patris Francisci reconditum fuit velut pretiosissimus thesaurus, magis supercoelestibus aromatibus, quam terrenis speciebus inunctum, apportata est puella quaedam iam per annum habens collum monstruose plicatum et caput humero adnexum, nec poterat nisi ex obliquo sursum respicere. Quae dum sub arca, in qua pretiosum sancti reconditum iacebat corpus, caput aliquandiu immisisset, statim meritis sanctissimi viri collum erexit, et in condecenti statu caput extitit reparatum ita, quod puella ex subita sui mutatione obstupefacta nimis coepit fugere ac plorare. Fovea quaedam namque apparebat in humero, cui caput fuerat applicatum, propter situm quem fecerat infirmitas diuturna.

Das zweite Wunder ist die Heilung des Bartholomeus von Narni, eines armen Mannes, der durch sechs Jahre lang sich mit einem durch gichtische Leiden vollständig abgestorbenen Beine abquälte und im Traumgesicht von Franz den Befehl erhielt, in ein Bad zu gehen. Von dem Bischof in seinem Glauben bestärkt, ward er von Franz selbst dahin geleitet und fand hier durch die Handauflegung des unsichtbaren Heiligen Gesundung.[1]) Auf allen Darstellungen sieht man Franz selbst knieend das Bein des Kranken anfassen, auf der andern Seite diesen froh, die Krücke über der Schulter tragend, von dannen eilen. Nur auf dem Bilde in Rom ist das Bad als kuppelförmiges Gebäude aufgefaßt, während der Vorgang sonst in felsiger Gegend, durch welche ein Bach fließt, vor sich geht.

Als drittes Wunder findet sich die Teufelaustreibung vor dem Sarge des Franz. Im Beisein von erstaunten Mönchen entfliehen dem Munde einer übertrieben bewegt sich renkenden Frau, die von einem Manne gehalten wird, die kleinen dämonischen Unholde. Bei Berlinghieri sieht man daneben noch einen besessenen jungen Mann, dem die gleiche Befreiung zu Theil wird. In diesem darf man vielleicht Pietro von Foligno erkennen, der auf einer Pilgerfahrt durch einen Trunk Teuflisches in sich aufgenommen hatte und erst durch die Berührung des Grabes geheilt werden konnte. Ob unter der Frau jene von Narni gemeint ist, oder eine der ungenannten, von deren Heilung Thomas spricht, muß dahingestellt bleiben.[2])

Die vierte Darstellung zeigt die Heilung eines Krüppels, der gelähmt auf allen Vieren vor dem Altar des Heiligen kniet und im Beisein von Mönchen und andern Leuten Erlösung findet. Vermuthlich ist es jener Niccolò von Foligno, der, nachdem er vergeblich sein Geld den Aerzten verschwendet, sich endlich zum

---

[1]) Th. I Leg. ebds. S. 702. Cumque venisset ad locum et balneum fuisset ingressus, manum super pedem sensit imponi sibi, et aliam super tibiam, ipsam quietius extendentem. Continuo proinde liberatus de balneo exivit laudans, et benedicens omnipotentiam creatoris et b. F. servum eius. Vergl. kürzer Bon. Cap. XII, S. 755.

[2]) Th. I Leg. ebds.: Veniens quoque ad tumbam sanctissimi patris furentibus daemonibus et crudelissime discerpentibus eum, claro et manifesto miraculo ad tactum sepulchri eius mirifice liberatus est. — Zwei Teufelaustreibungen, die er selbst vollzieht, werden bei Thomas I Leg. II, Cap. VIII, S. 702, danach von Bon. Cap. XII, S. 755 erzählt.

Grabe des Franz tragen ließ und hier nach einer in Gebet verbrachten Nacht die volle Gesundheit wiedererlangte.[1])

Auf dreien dieser Szenen, deren Komposition bei den verschiedenen Meistern im Wesentlichen sehr ähnlich ist, erscheint Franziskus nicht selbst, doch hatte schon Berlinghieri ihnen zwei andere hinzugefügt, in denen seine Person, nicht sein wunderreiches, unsichtbares Wirken die Hauptsache ist: die Vögelpredigt und die Stigmatisation. Das eine Bildchen zeigt den Heiligen, wie er, von zwei Männern gefolgt, bei einem Gebäude nach vorn gewandt die Hand zu Vögeln, die an einem Berge auf Bäumen sitzen, ausstreckt; auf dem anderen kniet er betend und schaut von dem Berge zu dem Seraphim auf, der hier noch nicht wie späterhin Strahlen entsendet.[2]) Einen weiteren Schritt thut dann der Meister des Franziskus in den leider arg beschädigten, theilweise ganz zerstörten Fresken an der linken Längswand der Unterkirche zu Assisi, die in chronologischer Folge die Lossagung vom Vater, die Vision des Innocenz III., die Vögelpredigt, Stigmatisation und den Tod des Franz schildern. Auf die Bedeutung des Künstlers ist schon oben aufmerksam gemacht worden, hier kann nun bestimmter betont werden, wie befreiend der neue Stoff auf ihn gewirkt hat.[3])

I. Rechte Hälfte zerstört. Ein Bischof schlägt seinen Mantel um den nackten Körper des in geknickter Stellung nach vorn gewandt stehenden, die Hände nach oben erhebenden jugendlichen Franz. Links Zuschauer. Rechts nur noch wenige Reste einer Figur, in der wahrscheinlich der erzürnte Vater zu sehen ist. Obgleich das Nackte noch mißlungen ist, macht sich auf das Entschiedenste eine gewisse Feinfühligkeit und Lebensbeobachtung in den Figuren geltend.

II. Rechts liegt der Papst, die Tiara auf dem Kopfe, die rechte Hand erhebend, in weißem Gewande und rothem Mantel auf einem Lager, dessen Decke mit Rosetten ornamentirt ist. Links

---

[1]) Th. I Leg. III, S. 719.

[2]) Abb. Plon: St. François, S. 277.

[3]) Vergl. oben S. 86. Eine nähere Beschreibung erscheint geradezu geboten, da man sich bisher kaum die Mühe gegeben, die für ihre Zeit trefflichen und bedeutungsvollen Fresken näher anzusehen. Nur Fratini wird ihnen von seinem Gesichtspunkte aus gerecht.

Reste von Franz, der, nach halb links gewandt, offenbar die nicht mehr sichtbare Kirche stützte.

III. Franz, von einem anderen Mönche, dessen Kopf im XIV. Jahrhundert übermalt worden ist, gefolgt, predigt nach links gewandt, die Rechte zum Segnen halb vorgestreckt, in der Linken ein Buch tragend, den Vögeln, welche sich von links kommend unter einem Baume versammelt haben. Franz ist sehr gut und natürlich bewegt. Wie viel weiter ist doch dieser Künstler schon gekommen, als Berlinghieri und Margaritone, die steif und in Reih und Glied in verschiedenen Reihen übereinander die Vögel aufbauen.

IV. Links nur noch Spuren von Franz. Oben schwebt der jugendliche Seraphim in der Stellung des Gekreuzigten, hinter jedem Arme einen Flügel, zwei andere gekreuzt vor dem Körper. Rechts ein Bergesabhang mit Pflanzen.

V. Franz liegt, den Kopf nach halb rechts gewandt im Halbprofil, die Augen geschlossen, die Arme längs des Körpers ausgestreckt, in einer durch den Strick gegürteten Kutte. Hinter ihm rechts steht ein Mönch im Chorgewand, der wohl seine Linke hält und das Rauchfaß schwingt. Hinter seinem Haupte werden drei Mönche, die, wie es scheint, Kerzen halten, sichtbar, vorn die Köpfe von drei Knieenden, deren einer weinend die Hand an den Kopf legt. Ein vierter daneben berührt mit dem Zeigefinger die Seitenwunde des Heiligen und wendet sich zu dem Nachbar links, der erstaunt über den Anblick die Hand erhebt.[1])

Lebendigkeit in Blick und Geberde zeichnen diese Bilder vortheilhaft vor den sonstigen Werken der Zeit aus. Es ist fast nichts mehr von dem Schematismus der älteren Kunst zu bemerken, sondern Alles spricht von Naturbeobachtung, so befangen auch die Zeichnung im Einzelnen noch ist. Der Fortschritt gegenüber den doch mehr oder weniger konventionellen sonstigen Gemälden, die, stilistisch dieselben Merkmale tragend, dem Meister zugeschrieben werden mußten, verräth deutlich die fördernde Kraft und Anregung des Stoffes und rechtfertigt die bedeutsame Stellung, die bereits oben dem Meister des Franziskus unter den Vorgängern Cimabue's und Giotto's angewiesen wurde.

---

[1]) Abb. bei Fea: Descrizione di S. Francesco d'Assisi. Rom 1820. S. 23.

So kann es auch nicht Wunder nehmen, daß der Künstler, welcher die Zeichnungen zu den Glasmalereien des ersten Fensters rechts im Längsschiff der Oberkirche machte, in der Vögelpredigt, der Vision Innocenz' III. und der Stigmatisation fast getreu jene Fresken wiederholte. An Stelle der Lossagung vom Vater freilich setzte er, offenbar wiederum recht bedacht, das Wunderbare in dem Leben des Heiligen zu schildern, die Szene, wie Dieser knieend vom Kruzifix in S. Damiano den Auftrag erhält, die Kirche wiederherzustellen, und vertauschte den Tod mit der Heilung des Bartolommeo von Narni, für welchen er die Vorlage in dem Bilde der Sakristei fand. Der Zeichnung nach ist er zweifellos ein Zeitgenosse des Meisters des Franziskus.

Eine wesentliche Bereicherung erhält der Cyklus durch den sienesischen Maler, der in der Lebendigkeit seiner Schilderung, in der warmen Begeisterung für seinen Stoff, in der Originalität seiner Erfindung ebenbürtig neben jenem Künstler genannt zu werden verdient. Einige Darstellungen können geradezu mit denen Giotto's verglichen werden, ohne daß dies zu seinen Ungunsten ausfiele. Er beginnt die Erzählung mit der Lossagung des Jünglings, der liebevoll von dem hier vor einem prächtigen Gebäude sitzenden Bischof bekleidet wird, während links der Vater, umgeben von anderen Männern, steht. Es folgt die Szene, wie Franz, sehnsüchtig die Hände emporstreckend, in S. Damiano vor dem Crucifixus kniet, der wirklich Fleisch und Blut gewonnen zu haben scheint und die Rechte nach ihm hinstreckt. Auf der Vision des Innocenz, der hier im Vordergrunde schläft, wird Franz links hinten sichtbar, wie er mit der Rechten einen von dem Gebäude sich ablösenden, fallenden Thurm aufhält. Anf dem nächsten Bilde schreitet er, segnend die Hand bewegend und in gläubigem, sehr wahr dargestellten Aufblick nach oben, auf die vor einem bewachsenen Berge am Boden versammelten Vögel zu. Dann sieht man ihn knieend auf einem von zwei Engeln gezogenen Wagen über einem Gebäude, in dem schlafende Mönche liegen, in der Luft fahren. Die Stigmata empfängt er, weit die Arme ausstreckend, durch fünf Strahlen, die von dem oben über ihm schwebenden Seraphim senkrecht herniedergehen. Neu ist neben jener Vision des feurigen Wagens die Darstellung, wie er in Greccio das Presepe feierte. Vor einem Altare, hinter dem, erstaunt, aber etwas steif die Hände erhebend, ein Priester zwischen zwei Diakonen steht, kniet er, das

in Windeln in der Krippe liegende Christuskind berührend. Endlich gewahrt man den auf der Bahre liegenden Heiligen, hinter dem zwei Bischöfe, umgeben von vielen Mönchen, die Exequien feiern. Wer die Bedeutung der Franzlegende für die Kunst sich recht deutlich machen will, braucht bloß diese reizvollen, lebendig und gefühlsinnig erzählten Vorgänge mit den Darstellungen des Lebens Christi von zeitgenössischen sienesischen Malern zu vergleichen! So verwandt die tief religiöse Auffassung aller dieser Meister auch ist, zeichnen sich doch die Bilder der neuen Legende durch größere Unmittelbarkeit der Anschauung und freieres Walten der Einbildungskraft aus.

Freilich hatte sie hier auch einen begabteren Interpreten gefunden, als Jener war, der mit zwanzig Szenen das Altarbild des Franz in S. Croce ausschmückte, zum ersten Male also den reichen Stoff möglichst zu erschöpfen versuchte. Als erstes Bild erscheint hier die Almosenspende: der junge Franz giebt dem ihm begegnenden Armen sein Gewand, während links ein Mann darauf hinweist. Dann bei der Lossagung vom Vater sieht man ihn nackend, von dem sitzenden Bischof mit einem Mantel verhüllt, auf das Gewand weisen, das er zu Boden hat fallen lassen; Pier Bernardone, hinter dem sich Pica befindet, streckt steif die Hand nach rechts aus. Die folgende Darstellung, die später niemals wiederkehrt, aber in Bonaventura's Schilderung begründet ist, läßt sich am besten als „Wahl der Kutte" bezeichnen. Neben dem links sitzenden Bischof steht vorn der jugendliche Heilige, der mit einem Stabe die in Form eines liegenden Kreuzes aufrecht auf dem Boden stehende Kutte berührt. Auch die Szene, wie Franz knieend vor einem Altar, hinter dem ein Priester im Begriffe ist ein Buch zu öffnen, mit dem links stehenden Bernhard das Orakelwort des Evangeliums hört, das die Grundlage seiner Regel werden sollte, ist von der späteren Kunst, so weit wir sie kennen, nicht verwendet worden. Ihr folgt die Bestätigung der Regel durch Innocenz, der von Bischöfen umgeben vorne sitzt und das Buch in Empfang nimmt, das der vor ihm knieende Franz ihm überreicht. Letzterer ist nur von einem Mönche und einem Laien begleitet erschienen. Dann schildert das nächste Bildchen: die Vögelpredigt in sehr naiver, noch ganz an Berlinghieri erinnernder Weise, wie er von zwei Mönchen gefolgt die rechts in fünf Reihen über einander steif angeordneten Vögel segnet. Ein anderer,

wiederum nur hier dargestellter Vorfall ist das Wunder, wie Franz, nachdem er sich in Ancona eingeschifft, einen großen Seesturm erlebt und das Schiff durch seine Fürbitte errettet wird. Da sieht man ihn vielen nackt vor ihm knieenden, flehend die Hände erhebenden Leuten predigen. Als Prediger auch, von Illuminatus begleitet, erscheint er vor dem Sultan, der von vielem Volk umdrängt auf dem Throne sitzt. Die Weihnachtsfeier in Greggio ist figurenreicher, aber nicht so lebhaft und dramatisch den Kern der Sache treffend wie in Siena wiedergegeben. Franz steht hier, gesondert von dem vorn in felsigem Boden liegenden Christkinde, rechts an einem Betpulte von Leuten umgeben, während in der Mitte hinten ein Priester am Altare die Messe celebrirt. Neu taucht in der Folge die Vision des Monaldus auf: neben einer Gruppe von Mönchen steht links der bärtige Franziskaner, wohl Antonius von Padua, dem in der Luft als Brustbild der Heilige erscheint. Die Stigmatisation ist ähnlich wie bei sonstigen Bildern der Zeit dargestellt, indem nämlich von dem rechts fliegenden Seraphim drei Strahlen nach dem Haupte des in felsiger Gegend knieenden Franz schießen, der die Arme ausbreitend erhebt. Dann weiter sind wiederum die Exequien geschildert: ein Geistlicher zu Häupten der Bahre liest in einem Buche, während hinten ein Mönch das Rauchfaß schwingt, andere herumstehen und vorne vier Krüppel sitzen. Zwei Engel tragen die Halbfigur des Verstorbenen nach oben. Für die Wunder, die Heilung des Mädchens, des Lahmen, die Austreibung der Teufel kann auf die oben gegebene Schilderung verwiesen werden, da wie sachlich so auch kompositionell die Bildchen sich wenig von jenen älteren unterscheiden. Von größerem Interesse sind einige andere, da sie nur auf dem Bilde von S. Croce erscheinen, zunächst eines, welches ganz allgemein die früheste Thätigkeit des Franz schildert, wie er nämlich als Krankenpfleger sitzend einen Aussätzigen auf dem Schooße hält, daneben rechts noch einmal einem zweiten die Füße wäscht. Ein anderes, auf dem er hinter einem Altar stehend zu einer Schaar von nackten Bettlern, die Stäbe in der Hand tragen, sich wendet, ist als Aussendung der Jünger zu deuten. Dann fehlt ferner jene rührende Szene nicht, wie er, von einem seiner Schüler begleitet, dem Hirten begegnet, der zwei Lämmer an einem Stabe über der Schulter trägt, die ihr Leben dem Mitleide des Heiligen verdanken sollten. Ein weiteres Bild giebt ihn

nackt an eine Schandsäule gefesselt sitzend, einen Strick um den Hals, von neugierigen Männern und Frauen betrachtet, die er auffordert, ihn, den fleischlichen Sünder, der, von schwerer Krankheit geprüft, dem strengen Fasten untreu geworden, zu verachten. Welche Vorgänge endlich in den zwei übrigen Bildern dargestellt sind, vermag ich nicht zu bestimmen. Das eine zeigt eine Volksmenge, mit einem Diakon an der Spitze, die von einem Bischofe, neben dem noch drei andere Würdenträger sich befinden, gesegnet wird — das zweite die Begegnung eines Hirten mit einem Mönche (nicht Franz).

So mühsam eine eingehende Betrachtung dieses in dunkler Kapelle befindlichen und im Laufe der Jahrhunderte fast ganz schwarz gewordenen Altarwerkes ist, so wenig lohnend ist sie für Den, der, von den Fresken in Assisi oder den Bildern in Siena kommend, hier ähnlich werthvolle Dokumente der jungen aufstrebenden Kunst zu finden hofft. Das sachliche Interesse, das es bietet, muß entschädigen für den Mangel an lebens- und empfindungsvoller Schilderung. Steif und konventionell im Geschmacke der aussterbenden älteren Kunstrichtung sind die Figürchen neben einander gestellt, so gut wie es eben ein Maler vermochte, dem das Dramatische des Stoffes nicht zum Bewußtsein kam und dem aus Bonaventura's phantasievollen Erzählungen nur der kahle Kern des Thatsächlichen in der Erinnerung haften blieb.

2. Giotto und die Kunst des XIV. und XV. Jahrhunderts.

Die bisher besprochenen cyklischen Darstellungen der Legende sind der Mehrzahl nach unabhängig von einander entstanden. Jeder Künstler faßte den in den Lebensbeschreibungen gebotenen Text individuell auf, erst Giotto mit seiner künstlerischen Bedeutung und weitverbreiteten Wirksamkeit war es vorbehalten, für lange Zeit hinaus die Kompositionsweise zu bestimmen, bis die großen Florentiner des Quattrocento die neuen Prinzipien und Anschauungen auch auf diesem Gebiete in Anwendung bringen. Eine fast getreue Wiederholung einer Anzahl der achtundzwanzig großen Fresken, mit denen der Altmeister in der Oberkirche von Assisi am Ende des XIII. Jahrhunderts die unteren Wandflächen des Längsschiffes schmückte, tritt uns allerdings bloß in S. Francesco zu Pistoja entgegen. Hier findet sich in dem Chore, zum größten Theile zerstört oder noch

von der Tünche bedeckt und daher von der Forschung bisher nicht berücksichtigt, die Legende dargestellt. So viel sich erkennen läßt, sind bei der Ausführung zwei Meister beschäftigt gewesen, deren einer, derber und roher in Zeichnung und Behandlung, schwerlich zu bestimmen sein dürfte, während der andere ein von Giotto's frühem Stil beeinflußter Florentiner ist.[1]) Nach Vasari hätte Puccio Capanna jene Kapelle ausgemalt, doch weiß er auch von einem Bilde zu erzählen, das Lippo Memmi für den Hauptaltar geschaffen.[2]) Wie es scheint, erhielt der Florentiner 1343 den Auftrag von einem Bernardino dei Ciantori, der einer Inschrift zufolge die Tribuna in diesem Jahre mit Fenstern, Gemälden etc. schmücken ließ, mußte aber wohl die Arbeit unvollendet lassen, die dann von einem andern schwächern Meister — ob Puccio Capanna, ist bei dem vollständigen Mangel an Kenntniß dieses Meisters nicht zu sagen — vollendet wurde. Oder arbeitete er, was dem Stil nach wahrscheinlich, schon früher und bezieht sich jener Auftrag nur auf die von dem zweiten Künstler gegebene Vollendung?

Daß für die Giottisten im Uebrigen weniger die Kompositionen Giotto's in Assisi, als dessen spätere in S. Croce und an anderen Orten ausgeführte zum Vorbild geworden sind, darf nicht Wunder nehmen, da in letzteren sich doch die freiere Gestaltungsweise des mit den Jahren vorgeschritteneren Meisters geltend macht, welcher der Schüler sich anschloß. Unzweifelhaft aber ist es, daß Giotto selbst als Jüngling jene Fresken in Assisi geschaffen. So verdienstvoll die Forschungen sind, die Crowe und Cavalcaselle angestellt, so unbegreiflich bleibt es doch, daß sie die Franzlegende einem Meister von der Art des Gaddo Gaddi zuschreiben konnten, so unbegreiflich auch, daß ein Kunstkenner wie Rumohr nur an Spinello Aretino zu denken vermochte. Mit vollem Rechte hat Dobbert Giotto wieder zu seinem Rechte verholfen.[3]) Hätte ein Anderer als Dieser die Bilder gemalt — in neuerer Zeit ist irrthümlich die Vermuthung ausgesprochen worden, es sei ein Sienese gewesen —

---

[1]) Von letzterem sicher: Franz in S. Damiano und die eine weibliche Heilige an der Rückwand. In der 1. Auflage dieses Buches stellte ich die Ansicht auf, der Künstler sei Lippo Memmi. Doch bin ich von ihr zurückgekommen.

[2]) Vita di Giotto I, S. 403 und I, S. 556.

[3]) Rumohr: Ital. Forschungen, Berlin 1827, II, S. 66. — Crowe und Cavalcaselle. It. A. I, S. 344 ff. D. A. I, S. 181 ff. — Dobbert in Dohme's Kunst und Künstler III, Giotto S. 6.

so wäre eben dieser Andere der Begründer der neueren Kunst und von Giotto's größtem Ruhme bliebe wenig übrig mehr. Es ist derselbe Geist, der mächtig und überzeugend aus ihnen spricht, wie aus den Fresken der Kapelle dell'Arena in Padua, das heißt der Geist der neuen Zeit! Wer sich an alterthümlichen Formen und Behandlung stößt, die sich so leicht und logisch von selbst erklären, denkt man daran, daß es ein noch an Cimabue und dessen Richtung anknüpfender Künstler war, dem hier zum ersten Male vergönnt wurde, die eigenen Gedanken auszusprechen, muß blind sein für die Größe der Kunst, die aus jeder Komposition, aus jeder Figur, aus jeder Geberde spricht. Wie bestimmt nicht allein der Geist, sondern ebenso die Zeichnung jeden Details auf Giotto hinweist, wird weiter unten bei der Beschreibung von S. Francesco zur Sprache kommen.[1]) Hier gilt es nur zu zeigen, welchen Einfluß der Stoff auf Giotto gewonnen. Selten ist es uns wie vor diesen Gemälden gewährt, den Geheimnissen künstlerischer Gestaltungskraft nachzugehen, zu beobachten, wie der Meister unbeirrt von früheren Darstellungen der dichterischen Anweisung allein folgt und diese, zu gleicher Zeit durch sie beschränkt und befreit, zu einer künstlerischen That umgestaltet. Bonaventura's vita war es, welche die Mönche dem jungen Künstler in die Hand gaben, daß er nach ihr des Heiligen Leben schildere, Bonaventura's Text müssen auch wir mit den Darstellungen vergleichen, wollen wir diese selbst ebenso wie Giotto's Verdienst würdigen lernen. Bei Besprechung der einzelnen Szenen mögen dann kurz auch die zeitlich späteren Kunstwerke ihre Erwähnung finden.

1. Wie dem Jüngling gehuldigt ward. (Abb. 12.) „Ein sehr einfältiger Mann in Assisi, der aber, wie man glaubt, von Gott selbst belehrt worden war, legte, als er einst dem durch die Stadt wandelnden Franz begegnete, den Mantel ab und breitete das Gewand vor dessen Füßen aus: versichernd, daß Franz noch jeder Verehrung würdig sein werde, als Einer, dem es bestimmt sei, in nächster Zeit Großes zu wirken und deßwegen von der Gesammtheit der Gläubigen glorreich geehrt zu werden."[2]) Giotto bringt den Vorgang selbst zu leicht verständlichem Ausdruck, indem

[1]) Vergl. Näheres auch in meiner Monographie über Giotto, in den Künstlermonographien, Velhagen & Klasing, 1899.

[2]) Cap. 1, S. 744. Die Uebersetzung hält sich durchweg möglichst an den Wortlaut.

er das Außerordentliche der Begebenheit in ihrer Wirkung auf je zwei erstaunt mit einander sprechende Bürger, die symmetrisch links und rechts angeordnet sind, verbildlicht.[1]) Die Verehrung des Huldigenden, der knieend sein Gewand auf die Erde breitet, liegt deutlich ausgesprochen in dem Aufblicke seiner Augen zu dem jugendlichen Franz, der eben den Fuß auf den Mantel setzt und sich mit einer allerdings zu allgemein gehaltenen Handbewegung zu ihm wendet. Um die Oertlichkeit näher zu bestimmen, versuchte Giotto den Marktplatz von Assisi wiederzugeben, so gut der für Perspektive und Größenverhältnisse noch wenig geübte Blick es erlaubte. Der Tempel der Minerva mußte sich freilich eine etwas phantasievolle Behandlung und eine Bereicherung mit den gothischen Zuthaten eines von reliefirten Engeln flankirten Rundfensters im Giebel und eines mosaizirten Architravs gefallen lassen. Der links daran stoßende Palazzo publico zeigt sehr schöne, wohl gleichfalls Giotto's eigene architektonische Ideen verrathende getheilte Fenster, von denen in Wirklichkeit jetzt jedenfalls nichts mehr sichtbar ist. Das Wesentliche aber bleibt doch der Versuch, eine bestimmte Oertlichkeit naturgetreu darzustellen. Daß die Handbewegungen bei allem Streben nach Lebenswahrheit noch konventionell bleiben, darf nicht verwundern. — Eine andere Auffassung verräth das Fresko in Pistoja, das, sehr zerstört, nur noch erkennen läßt, wie Franz aus einem Hause auf einen die Arme vor ihm kreuzenden Mann zuschreitet. Später giebt Benozzo in Montefalco die Szene in so fern verändert wieder, als er Franz von hinten auf den von einem Manne vorn ausgebreiteten Mantel zukommen läßt.

2. Die Bekleidung des Armen. (Abb. 1.) Dieselbe wird von Bonaventura nach Thomas und den tres socii folgendermaßen geschildert[2]): „Als Franz die Körperkräfte wiedererlangt und sich nach seiner Gewohnheit schmuckvolle Gewänder bereitet hatte, begegnete er einem gewissen vornehmen Manne, der edel von Geist, aber arm und schlecht gekleidet war. Dessen Armuth in frommer Regung bemitleidend, zog er selbst sein Gewand

[1]) Abb. von diesen und anderen Fresken bei Plon, S. François d'Assise. Photographien von diesem, wie allen sonstigen Fresken der Oberkirche von Paolo Lunghi und Carloforti in Assisi, Alinari in Florenz. Abb. sämtlicher Fresken auch in meiner Monographie über Giotto.

[2]) Th. II Leg. I, 2, S. 11 f. — T. s. Cap. I, S. 725. — B. I, S. 744.

aus und bekleidete Jenen, um so zu gleicher Zeit die doppelte Liebespflicht zu erfüllen, das Schamgefühl des vornehmen Mannes zu schonen und dem Mangel des Armen abzuhelfen.“ Sinnig verlegt Giotto den Vorfall in die Umgegend der Stadt, die man links auf einem mit Bäumen bewachsenen Berge sieht. Den Raum besser auszufüllen, dachte er sich Franz von dem links stehenden Pferde abgestiegen, wie er mit freundlichem Blicke dem älteren Manne, der ihn anschaut, den Mantel giebt, in dessen Aermel noch seine rechte Hand steckt. Verständlich wird die Handlung durch die im Blicke wiederzugeben versuchte „fromme Regung“. Die Bedeutung fällt damit auf das geistige Motiv und darin zeigt das Bild den großen Fortschritt gegen jenes oben erwähnte in S. Croce. Vollständig der Natur abgelauscht zugleich aber ist die Stellung des Pferdes, das die Ruhepause benutzt, sich Gras am Boden zu suchen. Bei Benozzo machte sich die Erinnerung an die ähnliche Handlung des heiligen Martin und deren übliche Darstellung geltend: der Jüngling reicht zu Pferde sitzend dem Armen den Mantel. Als zweiten Martin hatte den mitleidsvollen Franz schon früher Thomas von Celano in begeisterten Worten gepriesen.

3. Die Vision des Palastes. (Abb. 13.) „In der folgenden Nacht aber,“ heißt es weiter, „als er sich dem Schlummer ergeben, zeigte ihm die göttliche Güte einen prächtigen und großen Palast mit kriegerischen Waffen, die mit dem Zeichen des Kreuzes Christi bezeichnet waren, um ihm weissagend zu zeigen, daß die Barmherzigkeit, die er aus Liebe zum höchsten Könige dem armen Edlen erwiesen, mit unvergleichlichem Lohne vergolten werden solle. Also ward ihm auch, als er fragte: wessen alle jene Waffen sein würden, in höherer Versicherung die Antwort: ihm und seinen Soldaten würden sie gehören.“ In der ersten Legende des Thomas von Celano war das Traumgesicht als solches noch schlicht geschildert: das eigene Haus, in dem er sonst nur Ballen von Tuch zu sehen gewöhnt war, schien Franz mit Waffen gefüllt zu sein. Erst bei den tres socii wird es dann zum reichen Palaste, und der Herr selbst erscheint ihm. Nach des Thomas II. Legende gewahrt er zugleich seine Braut von wunderbarer Schönheit.[1]) — An der

[1]) Th. I Leg. I, S. 685. — Suysken's II Leg. § 5, S. 564. — Anon. Perus. ebd. — Tres socii, Cap. I, S. 725. — Th. II Leg. I, 2, S. 12. — Bon. Cap. I, S. 744. — Carmen, S. 24.

Unmöglichkeit, ein Traumgesicht bildlich zu schildern, mußte der Künstler scheitern, so geschickt er es auch versuchte, durch die auf den großen Palast rechts hinweisende Bewegung des Heilandes, der hinter dem Lager des links schlafenden Franz steht, das Außerordentliche, Visionäre verständlich zu machen. Die ruhevolle Lage des Letzteren, der das Haupt auf die rechte Hand gelegt hat, zeugt von überraschender Beobachtung, während andrerseits für den Entwurf des wahrhaft prächtigen Gebäudes, das natürlich höchst wirklich dasteht, seiner künstlerischen Phantasie freier Spielraum gelassen war. Damit verglichen erscheint die Darstellung im Klostergang von S. Croce, auf welcher Christus in halber Figur und in der Mandorla ihm erscheint, ziemlich ärmlich, wenn auch die Vertauschung der bei Giotto zu wenig sichtbaren Panzer mit Kreuzesfahnen glücklich zu nennen ist. Benozzo mochte sich wohl des Bildes Giotto's erinnern, gab aber dem Prachtbau die bestimmte Gestalt des Palazzo vecchio in Florenz.

4. Franz in S. Damiano. (Abb. 44.) Deutlich läßt sich auch hier die legendarische Ausschmückung einer einfachen Thatsache verfolgen. Hatte Thomas in seiner ersten Legende nur zu erzählen gewußt, wie Franz, beim Anblick des zerfallenen Kirchleins von Mitleid und Frömmigkeit bewegt, beschlossen, es wiederherzustellen, so verwandelt sich der innere Wunsch in der II. Legende und bei den tres socii in die wunderbare Aufforderung durch das Kruzifix. Und so erzählt auch Bonaventura den Vorfall:[1]) „Als er eines Tages, um nachzusinnen, außerhalb der Stadt an der Kirche des h. Damianus vorbeiwandelte, die in Folge allzu großen Alters den Einbruch drohte, und von dem Geiste getrieben in dieselbe, um zu beten, eingetreten war, warf er sich vor dem Bilde des Gekreuzigten nieder und ward während des Betens von nicht geringem Geistestroste erfüllt. Und als er thränenden Auges zum Kreuze des Herrn aufblickte, hörte er mit den körperlichen Ohren eine Stimme, die von jenem Kreuze zu ihm ausging und dreimal sprach: 'Franziskus, gehe und stelle mein Haus wieder her, das, wie du siehst, ganz der Zerstörung anheimfällt.' Erzitternd staunte Franz, da er doch allein in der Kirche war, eine so wunderbare Stimme zu hören und fühlte sich im Geiste entrückt, die Wirkung der göttlichen Rede im Herzen empfindend."

[1]) Th. II Leg. I, 6. — B. II, S. 745.

Gab es auch schon vor Giotto auf dem Glasfenster der Oberkirche und auf dem Bilde in Siena Darstellungen des Wunders, so hielt er sich dennoch von Nachahmung frei und verstand es, was jenen älteren Meistern noch nicht gelungen, den Vorgang möglichst verständlich zu machen, indem er die verfallene Kirche selbst perspektivisch gestaltete und Franz in derselben knieend mit erstaunt erhobenen Händen nach rechts zu dem in der Apsis vorn etwas vorgeneigt stehenden Kruzifix aufschauen läßt. Wie in Siena scheint auch hier Christus selbst Leben gewonnen zu haben, aber nur in dem etwas vorgestreckten Kopfe. Die Form des Kreuzes, die aufrechte Haltung des Heilandes beweist, daß sich Giotto als ganz direktes Vorbild jenes alte Kruzifix von S. Damiano nahm, das noch jetzt in S. Chiara in Assisi zu sehen ist.[1]) Daß er der wirklichen Kirche S. Damiano nur die kleinen Verhältnisse für seine Darstellung entlehnte und sich einen Einblick verschaffte, indem er die Obermauern auf Säulen ruhen ließ, war durch die Komposition bedingt. Eine fast getreue Wiederholung derselben bringt der Nachahmer in Pistoja. In den späteren Cyklen findet sich die Szene nicht.

5. Die Lossagung vom Vater. (Abb. 2.) Die Geschichte kehrt in allen Legenden ziemlich gleichlautend wieder, nur daß Thomas sie kürzer behandelt, und Bonaventura sich daher an die Schilderung der tres socii anschließt.[2]) „Dann versuchte der Vater des Fleisches den Sohn der Gnade, des Geldes schon baar, vor den Bischof der Stadt zu führen, damit er in Dessen Hände verzichtend das väterliche Gut lege und Alles wiedererstatte, was er habe. Bereit, es zu thun, zeigt Jener sich da als wahrer Liebhaber der Armuth. Vor den Bischof gekommen, duldet er kein Säumen, nicht zaudert er in Bedenken, erwartet und macht nicht erst Worte, sondern legt sogleich alle Gewänder ab und erstattet sie dem Vater zurück. Da fand man aber, daß der Mann

[1]) In dem abgeschlossenen Raume neben dem vorderen Querschiff. Eine gute Arbeit aus dem XII. Jahrhundert, wie es deren ja mehrere sonst in Pisa und Lucca giebt: Werke, die mehr als andere das Volksthümliche der italienischen Kunst auch in jenen Zeiten erkennen lassen. Die zu zweien und zu dreien gruppirten Frauen neben dem Körper Christi hat Giotto, der Deutlichkeit wegen, in Maria und Johannes verwandelt. — Abb. bei Plon: S. François S. 23.

[2]) Th. I Leg. II, S. 687. — Suysken's II Leg. § 6, S. 569. — Anon. Per. ebd. — Th. II Leg. I, 7, S. 23. — T. s. II. — Bon. Cap. II, S. 746. — Carmen S. 72.

Gottes auf dem Fleische unter den feinen Kleidern ein Stück Fell trug. Dann, trunken von wunderbarer Gluth des Geistes, wirft er auch das Hüftentuch fort, entblößt sich gänzlich öffentlich vor Allen und sagt zum Vater: 'Bis jetzt habe ich dich meinen Vater auf Erden genannt, von nun aber kann ich befriedigt sagen: Vater unser, der Du bist im Himmel, auf den ich meinen ganzen Schatz und die Zuversicht meiner Hoffnung gesetzt habe.' Wie dies der Bischof sah und die alles Maß übersteigende Liebesgluth in dem Manne Gottes gewahrte, stand er sogleich auf, nahm ihn unter Weinen in seine Arme, wie er denn ein frommer und guter Mann war, und bedeckte ihn mit dem Mantel, mit dem er selbst bekleidet war, den Seinen befehlend, daß sie ihm Etwas gäben, die Glieder seines Körpers zu bedecken. Gebracht aber ward ihm der ärmliche und geringe Mantel eines Bauern im Dienste des Bischofs; den nahm er an mit Dank und umgrenzte ihn in Form eines Kreuzes mit eigener Hand mit einem Stein, der zufällig zur Stelle war, so aus demselben eine Bedeckung für den gekreuzigten und armen, halbnackten Menschen machend. So ward der Knecht des allerhöchsten Königs nackt zurückgelassen, daß er dem nackten, gekreuzigten Herrn folgen könnte, den er liebte: so auch mit dem Kreuze bewehrt, daß er seine Seele dem Holze des Heiles anvertraute, Dank dessen er unversehrt dem Schiffbruch der Welt entgehen sollte."

In höchst wirkungsvoller Weise hat Giotto, dem ja schon einige andere Meister versuchend vorangegangen waren, die volle Bedeutung dieser Szene schlagend in wenigen Figuren veranschaulicht. Man muß über sein dramatisches Vermögen, über die Sicherheit erstaunen, mit der er den ganzen Verlauf der Handlung in deren höchstem Momente eindrucksvoll zusammenfaßt — es ist der Augenblick gewählt, in dem der nackte Jüngling, um dessen Blöße der Bischof den Mantel schlägt, inbrünstig betend mit erhobenen Händen nach oben schaut, ohne noch Blick oder Ohr zu haben für den in äußerst glücklichen Kontrast gesetzten Vater, der, empört die habgierig geretteten Gewänder unter dem linken Arme, nur von einem anderen Bürger verhindert wird, den Sohn seine Wuth körperlich fühlen zu lassen. Diese Figur, sowie die zwei Knaben links, die in dem Schooße noch die Steine tragen, mit denen sie Franz auf dem Wege hierher verfolgt[1]), vergegenwärtigen dem Beschauer die

[1]) Von Bonav. kurz vorher erwähnt.

Vorfälle, welche Franz bewogen, sich vom irdischen Vater zu trennen, wie andrerseits in dem zum Begleiter nach rechts gewandten Blicke des Bischofes Dessen vorausdenkende Fürsorge für den Schutzbefohlenen angedeutet ist. Zuschauende Bürger links hinter Bernardone vervollständigen die Szene, die durch das segnende Eingreifen der Hand Gottes in der Höhe ihre höchste Weihe erhält. Wenn auch an den Stellungen, der Zeichnung des Nackten noch viel auszusetzen, so verdient die Komposition in ihrer klaren, scharfen Zweitheilung, die Wiedergabe der ganz entgegengesetzten Gemüthsbewegungen in Vater und Sohn die größte Bewunderung, — das war aber auch ein Stoff, der zum Höchsten herausforderte!

Als Giotto denselben zum zweiten Male in der Capella Bardi zu behandeln hatte, behielt er das Schema im Allgemeinen bei, nur aus Raumrücksichten die Komposition mehr in die Breite ziehend.[1]) Der Oertlichkeit verlieh er durch den im Hintergrund angebrachten bischöflichen Palast größere Naturwahrheit. Was aber das Wesentliche ist, er spitzte den Gegensatz hier noch stärker zu: der Vater ist heftiger, leidenschaftlicher bewegt, so daß er von zwei Männern gehalten werden muß; die hier auf beide Seiten verlegten Kinder werden, im Begriff zu werfen, von einer Frau und einem Manne gezüchtigt und an den Haaren zurückgehalten, womit der Umschlag der öffentlichen Stimmung zu Gunsten des Franz gekennzeichnet wird. — Danach richtete sich dann auch Taddeo Gaddi in seinem kleinen, daher an Figuren nicht so reichen Bilde in der Akademie von Florenz, und der Maler der Fresken im Klosterhofe von S. Croce. Auch des Semitecolo im Ganzen viel ruhiger gehaltene Darstellung in Venedig unterscheidet sich nur in Unwesentlichem: des Franz Gewand liegt auf der Erde, vom Himmel kommt ein Glorienschein herab. Benozzo Gozzoli, im Allgemeinen an Giotto's Vorbild sich haltend, stellt Franz en face dar. So folgt auch der Veroneser Meister in S. Bernardino dem älteren Schema. Ganz neu konzipirt erscheint nur Domenico Ghirlandajo's Wandbild in S. Trinità, auf dem der schroffe Kontrast der streitenden Partheien vermieden, zugleich aber das wirksame und zum unmittelbaren Verständniß doch so nothwendige Motiv des Gebetes aufgegeben ist. Der nackte Knabe kniet nach rechts

[1]) Abb. Plon, S. 25. Phot. Alinari.

gewandt vor dem würdigen, alten, liebevoll sich zu ihm neigenden Bischof, der den Mantel um ihn schlägt. Rechts davon eine Schaar von meist theilnahmlosen Zuschauern. Links der Vater, den Schlagriemen in der Hand, halb verächtlich, halb gekränkt auf den Sohn zuschreitend, von einem Manne mit eindringlicher Geberde beschwichtigt. Links noch andere Zuschauer. Mögen auch die herrlichen Köpfe einigermaßen dafür entschädigen, die Leidenschaft und Begeisterung der alten Darstellungen ist hier nicht mehr zu finden. Franz selbst ist ein Knabe, wie tausend andere, aber nicht der von Gott erleuchtete, vom Feuer der Liebe entflammte Herold des Höchsten.[1])

6. Die Vision Innocenz III. (Abb. 14.) Als Innocenz unschlüssig war, ob er Franz die Predigt erlauben solle, ward ihm ein Traum zu Theil. „Er sah nämlich im Traume (wie er berichtet hat), wie die Lateranensische Basilika ganz nahe schon dem Einbruch sei; ein ärmlicher, mittelgroßer und verächtlich aussehender Mann aber hielt sie, mit dem eigenen Rücken sie stützend, aufrecht, daß sie nicht falle. Wahrlich, sprach er, das ist Jener, der durch Werk und Lehre die Kirche Christi aufrecht erhalten wird."

Die Legende, von der auch Matthäus Paris nichts weiß, taucht erst und zwar fast genau gleichlautend in Thomas' II. Leg. und bei den tres socii auf, welch' ersterem Bonaventura seinerseits wörtlich folgte.[2]) Wie wir gesehen, war sie schon vor Giotto wiederholt dargestellt worden, doch schuf sie Dieser selbständig neu. Rechts liegt in seinem auf Säulen ruhenden Prunkgemach in tiefem Schlafe Innocenz, vor dessen Lager zwei Diener sitzen, deren einer von feinem künstlerischen Gefühl dazu bestimmt ist, das Augenmerk des Beobachters besonders auf den Papst und damit auf dessen bedeutungsvollen Zustand zu lenken. Er schaut nämlich aufmerksam Innocenz an, als vernähme er die im Schlafe gesprochenen Worte, ohne doch das Traumbild links zu gewahren. Hier steht Franz, die Linke in die Seite gestützt, die Säulenvorhalle der nach rechts fallenden Kirche mit der rechten Hand und der rechten Schulter stützend. Die Kirche aber, leider im oberen Theile nicht mehr erkennbar, ist zweifellos eine Reminiszenz, ja

[1]) Phot. Alinari.

[2]) Th. II Leg. I, 11. — T. s. IV, S. 737. — B. III, 750. Danach auch bei Malaspina in seiner florentiner Chronik.

bewußte Wiedergabe der alten Lateransbasilika, da sie den echt römischen Basilikenstil und den hohen, mit getheilten Fenstern versehenen Thurm zeigt. Offenbar sah Giotto selbst ein, daß trotz der Diener und der dem Franz zugewandten Stellung des Papstes die Darstellung als Traumbild nicht recht verständlich wurde, denn auf der Predella seiner Stigmatisation im Louvre (N. 192) fügte er, wie auf der Vision des Palastes Christus, so hier als vermittelnde Figur Petrus hinzu, der an das Lager herantretend seinen Nachfolger auf die Erscheinung aufmerksam macht.[1]) Diese Veränderung behielt Taddeo Gaddi auf seinem Bildchen der Akademie in Florenz bei, auf dem der Papst nach links liegt, Franz nur den oberen und abbrechenden Giebeltheil der Kirche aufhält[2]), ebenso auch Benedetto da Majano in seinem hübschen Thonrelief in der Berliner Skulpturensammlung, auf dem im Hintergrunde die zeitlich vorangehende Szene dargestellt ist, wie anfangs Innocenz den Bettelmönch von sich weist. Giotto's Nachahmer in Pistoja dachte sich, sonst getreu die alte Komposition wiederholend, an des Petrus Stelle Christus selbst, während Benozzo, die Brüder Massegne in Bologna, Signorelli in der Predella seines großen Altarbildes in Perugia (Sala di Fiorenzo di Lorenzo 27) frei dem älteren Schema der Komposition folgen. — Die Vision des Palmbaumes fand ich nur im Chiostro von S. Croce dargestellt.

7. Die Bewilligung der Predigt. (Abb. 3.) „Darauf", fährt Bonaventura fort, „bewilligte er das Geforderte und versprach noch mehr zuzugestehen; er billigte die Regel, gab ihnen den Auftrag, Buße zu predigen und ließ allen den Laienbrüdern, die den Knecht Gottes begleitet hatten, kleine Tonsuren machen, damit sie frei das Wort Gottes predigten." Da verprachen dann nach den tres socii Franz und die Brüder knieend dem Papste Gehorsam und Verehrung.[3])

Franz, hier zuerst bärtig dargestellt, kniet, vom Papste die Regel in Empfang nehmend, an der Spitze der elf betend knieenden Brüder, deren Anzahl Bonaventura's Bericht entspricht.[4]) Innocenz,

[1]) Abb. Plon. Pl. XXI, S. 234.

[2]) Abb. Plon. Phot. Alin. So auch auf dem giottesken Freskenrest in der Kapelle des Camposanto in Pisa und im Hofe von S. Croce zu Florenz.

[3]) Th. I Leg. V S. 692. — Anon. Per. s. II, S. 591. — Th. II Leg. I, 11, S. 32. — Tres socii IV S. 736 f. — Bon. III, S. 750. — Carmen S. 142.

[4]) Später richtet sich die Zahl meist nach der Größe der Bildfläche.

der rechts auf dem Throne sitzt, segnet, offenbar sprechend, die Mönche. Neben ihm sitzen zwei Bischöfe, hinter ihm stehen zwei andere, die gespannt zuschauen, und jene beiden bärtigen Männer, die auf dem vorangehenden Bilde an seinem Lager Wache hielten. Die vortrefflich einfache Komposition zeigt wieder die klare Gliederung in zwei Theile. Ihre Bedeutung aber liegt besonders in dem energischen Bestreben, in Blick und Haltung die größte Aufmerksamkeit aller Betheiligten auszudrücken. Unverwandt haften die Augen der Bischöfe an Franz, die der Mönche am Papst, es ist, als würden die Gestalten wie erstarrt im Banne gehalten durch die auf Einen Gedanken konzentrirte geistige Thätigkeit. Daneben macht sich, namentlich bei den Franziskanern, des Künstlers Bestreben geltend, durch verschiedenartige Typen verschiedene Individualitäten zu schildern und dadurch Mannichfaltigkeit in die Gefahr drohende Monotonie zu bringen. — Durchaus ähnlich, selbst was die Halle mit der auf Konsolen ruhenden Rundbogengallerie betrifft, ist Giotto's Predellenbildchen zu der Stigmatisation im Louvre [1]), nur mußten hier mehrere Brüder und die beiden sitzenden Bischöfe wegbleiben, da der Raum zu beschränkt war, wie auch auf Taddeo Gaddi's Bildchen in der florentiner Akademie bei gleicher Anordnung die stehenden Begleiter des Papstes fortgelassen wurden. Gleichfalls verwandt ist dieselbe Darstellung von einem giottesken Maler im Camposanto zu Pisa. Dagegen gestattete in der Capella Bardi die größere Breite der zu bemalenden Fläche Giotto, sich mehr auszudehnen und das Gedrängte der Mönchsgruppe zu vermeiden. [2]) Der Papst, hier links angebracht zwischen den beiden sitzenden Bischöfen, segnet Franz und reicht ihm die Rolle, auf der wie bei Taddeo zu lesen ist: „regula minorum fratrum hec est. S. Domini nostri Jesu Christi". Die Mönche sind sämmtlich bartlos. Nicht uninteressant ist es zu sehen, daß sich Giotto jene beiden bärtigen Gefolgsleute des Papstes noch nicht aus dem Kopfe geschlagen. Er verdoppelt sie hier und bringt sie in den Vorhallen an, die links und rechts an das mit einem Giebel bekrönte Gemach anstoßen. Giotto's Einfluß vermochte sich auch Benozzo nicht zu entziehen, als er dieselbe Szene in ähnlicher Anordnung in Montefalco malte.

---

[1]) Abb. Plon. Pl. XXI, S. 234.

[2]) Abb. Plon. Pl. XV, S. 177. Phot. Alinari.

Der Plastik war es vorbehalten, ein anderes Schema der Komposition aufzubringen. Offenbar empfanden die Brüder Massegne, als sie den Altar für Bologna machten, daß es unzulässig sei, im Relief die Figuren perspektivisch vertieft hintereinander anzuordnen, und zogen es daher zum Vortheile von deren Deutlichkeit vor, den Papst zwischen den Kardinälen fast en face in der Mitte sitzen zu lassen, während Franz und seine Genossen knieend von rechts nahen. Ganz ähnlich, nur mit allen Mitteln seiner herrlichen, vorgeschrittenen Kunst, gestaltete Benedetto da Majano an der Kanzel von S. Croce die Szene. Da sitzt zwischen zwei Kardinälen, deren vorderer rechts sich zu einem jungen knieenden Manne wendet, der Papst halb nach links gewandt in der Mitte und segnet den vor ihm knieenden Franz, der die Regel zu lesen scheint. Zwei Mönche sind hinter Diesem niedergesunken, zwei andere treten dahinter eben durch die Thür ein. Diese äußerst reizvoll bewegte Komposition schwebte dann offenbar Cosimo Rosselli vor, als er die ganz ähnliche für die Predella seiner Himmelfahrt in S. Ambrogio zu Florenz entwarf, auf der nur statt zwei sechs Kardinäle neben Innocenz sitzen. Als endlich Domenico Ghirlandajo die Capella Sassetti ausmalte, machte er aus Giotto's einfachem Gemälde in S. Croce eine figurenreiche Darstellung, die durch die zahlreiche Versammlung des päpstlichen Hofes einen festlichen Charakter erhielt. Da sieht man rechts auf hohem Throne unter dem Baldachin den Papst, wie er mit der Rechten segnend dem auf einer Stufe vor ihm knieenden Franz die Regel reicht. In zwei Reihen, deren vordere dem Beschauer den Rücken zukehrt, sitzen links die Kirchenfürsten. Zwischen ihnen knieen hinter Franz zu je zweien angeordnet acht Mönche. Vorne rechts steht Lorenzo Medici mit Gefolge, während dessen Söhne, von Angelo Poliziano, Matteo Franco und Luigi Pulci geführt, eine Treppe heraufsteigen. Im Hintergrunde sieht man die Piazza von Florenz mit der Loggia dei Lanzi und dem Palazzo vecchio.[1])

8. Die Vision des feurigen Wagens. (Abb. 15.) Von den älteren Biographen erzählt nur Thomas in der ersten Legende

[1]) Vergl. A. Warburg: Bildnißkunst und florentinisches Bürgerthum. Leipzig. Einige andere von Vasari erwähnte, angeblich aber die Bestätigung der Regel durch Honorius III. darstellende Bilder seien kurz genannt: Taddeo Gaddi in S. Francesco zu Pisa (I, 575); Spinello Aretino in S. Francesco zu Arezzo (I, 681); Lorenzo di Bicci an der Façade von S. Croce zu Florenz (II, S. 51).

die wunderbare Begebenheit und an seinen Bericht lehnt sich Bonaventura an[1]): „Als aber die Brüder am vorerwähnten Orte die Zeit verbrachten, betrat der heilige Mann an einem Sabbath die Stadt Assisi, um, wie es seine Sitte war, in der Kathedrale derselben früh am nächsten Morgen zu predigen. Während nun der Gott geweihte Mann, körperlich entfernt von den Söhnen, im Gebet zu Gott nach seiner Sitte die Nacht in einer Hütte, die im Garten der Canonici gelegen war, verbrachte, siehe da trat über die Schwelle des Hauses in mitternächtiger Stunde zu den Brüdern, die zum Theil ruhten, zum Theil im Gebet verharrten, ein feuriger Wagen von wunderbarem Glanze umgeben und bewegte sich dreimal hierhin und dorthin durch das Haus; auf demselben thronte eine leuchtende Kugel, die der Sonne gleich die Nacht hell machte. In Erstaunen gesetzt sind die Wachenden, aufgeweckt zugleich und erschreckt die Schlafenden, und nicht minder spürten sie die Helle im Herzen, als am Körper, da Dank der Wirkung des wunderbaren Lichtes Einem des Andern Gewissen nackt und offenkundig erschien. Denn übereinstimmend, da Alle wechselseitig in der Anderen Herzen schauten, empfanden sie Alle es deutlich, daß der heilige Vater wohl körperlich ferne, geistig aber gegenwärtig sei und verklärt in solchem Bilde, von höheren Lichtern umstrahlt und von höheren Gluthen entflammt, durch übernatürliche Kraft ihnen vom Herrn auf strahlendem und feurigem Wagen gezeigt werde, auf daß sie wie wahre Israeliten Jenem folgten, der von Gott, ein zweiter Elias, zum Wagen und Wagenlenker der vom Geist erfüllten Männer gemacht war. — Als aber der heilige Mann zu den Brüdern zurückgekehrt war, begann er die Geheimnisse ihres Innern zu durchforschen, sie zu trösten ob jener wunderbaren Erscheinung und Vieles zu weissagen von dem Vorwärtsschreiten des Ordens."

Wie schon der Meister von Siena es gethan, versetzte Giotto den zweirädrigen Wagen in die Luft und stempelte denselben dadurch sogleich zu einer wunderbaren Erscheinung. Hatte sich ihn Jener aber von Engeln gezogen gedacht, so wählte Giotto Pferde. Die von Gott erleuchtete Anschauung der Mönche, die den kugelförmigen Glanz symbolisch für den Geist ihres Vaters nehmen, mußte vom Künstler zu bildlicher Wirklichkeit umgewandelt werden:

---

[1]) Th. I Leg. Cap. VI, 696. Danach Suysken II. leg. § 12. S. 595. — B. IV, S. 751. — Carmen S. 156.

inmitten der Strahlen sieht man den betend zum Himmel schauenden Franz. Unten stehen rechts zwei Mönche im Gespräche, der eine den andern auf die Vision weisend; ein dritter schreitet nach links, die in offenem Gebäude versammelten Brüder zu wecken, von denen einer bereits aufmerksam geworden ist. Das prophetische Hellsehen kommt in dem Mönche rechts zu großartig überzeugender Darstellung, und in der verschiedenen Lage der Schläfer zeigt sich feine Naturbeobachtung, während die rothen Pferde das Studium der Antike verrathen. Im Ganzen ist die Szene sehr ruhig, getragen aufgefaßt, wozu das kleinere Bild Taddeo Gaddi's in Florenz einen scharfen Kontrast bildet. Hier fährt der Wagen, ohne daß irgend eine bewegende Kraft sichtbar, mit dem die Arme nach oben ausstreckenden Franz in dem Gemach dicht über den Köpfen der vier Mönche hin, von denen zwei das Gesicht verhüllen, um sich vor dem Glanze zu schützen, der dritte wie traumbefangen die Rechte ausstreckt, der vierte wachend nach dem Heiligen hinlangt.[1]) Außerdem fand ich die Szene nur unter den Fresken in S. Bernardino zu Verona, mit der Neuerung, daß Franz die aufgeregt zu ihm aufschauenden Mönche segnet.

9. Die Vision des Thrones. Der Reihenfolge bei Bonaventura nach hätte hier die Erscheinung des Heiligen in Arles ihren Platz finden sollen, doch mochte Giotto es wohl aus künstlerischen Rücksichten vermeiden wollen, neben jene eben besprochene Vision der Mönche eine zweite ähnliche Darstellung zu setzen, und ließ daher gleich die folgende Geschichte sich anreihen, die Bonaventura nach des Thomas von Celano zweiter Legende folgendermaßen erzählt[2]):

„Da er die Demuth ebenso an sich, wie an allen seinen Untergebenen äußeren Ehren vorzog, hielt ihn der Freund der Demüthigen, Gott selbst, höherer Stellung würdig, wie es die Vision zeigt, die der Himmel einem Bruder, einem Manne von besonderer Tugend und Devotion offenbarte. Als derselbe nämlich einst den Mann Gottes begleitet hatte und zugleich mit Diesem in einer verlassenen Kirche in glühender Hingebung betete, sah er, in Ekstase gerathen, unter vielen Stühlen im Himmel einen, der würdevoller als die anderen mit kostbaren Steinen geschmückt war und vom

[1]) Phot. Alinari. Abb. Plon, S. 381.

[2]) Th. II Leg. III, 63 S. 182. — B. VI. S. 758.

Glorienschein ganz wiederstrahlte. Verwundert in sich über den Strahlenglanz des erhabenen Thrones begann er in ängstlichem Sinne zu forschen, wer zu demselben sollte erhoben werden. Da hörte er eine Stimme, die ihm sagte: dieser Sitz gehörte einem der gefallenen Engel an und wird jetzt für den demüthigen Franziskus aufbewahrt. Als dann endlich der Bruder aus der Verzücktheit des Gebetes zu sich gekommen war, war er dem Seligen, der voran hinausschritt, wie gewöhnlich gefolgt. Und als sie des Weges dahinschritten und in wechselnder Rede von Gott sprachen, frug ihn jener Bruder, der Vision eingedenk, eifrig, was er von sich selbst halte, worauf der demüthige Knecht Gottes sprach: ich scheine mir der größte der Sünder."

Vor allen anderen scheint diese Begebenheit für die künstlerische Darstellung besonders ungeeignet, wie uns eine solche auch nur in dieser einzigen zu Assisi erhalten ist. Die an sich unverständliche Anordnung der Stühle im Himmel bleibt störend und unkünstlerisch selbst auf dem Fresko Giotto's, der in richtigem Gefühle, die Unwirklichkeit derselben zu zeigen, jene Stimme in einem Engel personifizirte. Dieser schwebt in der Höhe im Rücken des Franz, also unsichtbar für den Heiligen, der rechts vor dem Altar im Gebet vertieft kniet, und weist dem erstaunt zu ihm aufschauenden knieenden Bruder mit der Linken den Thron des Luzifer, mit der Rechten dessen prädestinirten Nachfolger. So anmuthig und fein bewegt der schlanke Gottesbote gezeichnet, so inbrünstig das Gebet des Heiligen zum Ausdruck gebracht ist — die schwere Körperlichkeit der fünf in der Luft schwebenden gothischen Stühle beeinträchtigt den Genuß der Komposition.

10. Die Vertreibung der Dämonen aus Arezzo. (Abb. 16.) Auch hier folgt Bonaventura fast wörtlich des Thomas II. Legende, die zuerst den Vorfall schildert.[1]) „Es traf sich einst, daß Franz nach Arezzo kam, als die ganze Bürgerschaft, von innerem Kriege erschüttert, sich gegenseitig zu vernichten drohte. In der Vorstadt gastlich aufgenommen sah er aber über der Stadt frohlockende Dämonen und unten verwirrte Bürger, die sich zu gegenseitiger Vernichtung entflammten. Um jene aufrührerischen luftigen Gewalten zu verscheuchen, sandte er den Bruder Sylvester, einen Mann von taubenhafter Einfalt, gleichsam als Herold voraus und

[1]) Th. II Leg. III, 51 S. 162. — Bon. VI, 758.

sagte ihm: gehe vor das Thor der Stadt und befiehl kraft des Gehorsams im Namen des allmächtigen Gottes den Dämonen, sogleich hinauszugehen. Es eilt der wahrhaft Gehorsame, die Befehle des Vaters zu vollziehen, und mit Lobgesängen das Antlitz des Herrn preisend beginnt er vor dem Thore der Stadt laut zu rufen: im Namen des allmächtigen Gottes und auf den Befehl seines Knechtes Franziskus, weicht weit aus einander von hier, alle ihr Dämonen! Sogleich kehrt die Stadt zum Frieden zurück und mit großer Ruhe stellen alle Bürger unter einander die Gesetze des bürgerlichen Umgangs wieder her. Denn als die rasende Hoffahrt der Dämonen, welche jene Stadt gleichsam umlagert hatte von allen Seiten, ausgetrieben war, kam die Weisheit des Armen, nämlich des Franziskus Demuth, zu Hülfe, schenkte den Frieden wieder und rettete die Stadt."

Spricht auch die Legende nicht davon, daß Franz bei der Beschwörung selbst zugegen gewesen, so mußte der Künstler ihn doch, um ihm deren Verdienst vindiziren zu können, persönlich daran theilnehmen lassen. Wie er es gethan, zeugt von seiner Einsicht wie von seinem wahren und tiefen Verständnisse für den Heiligen. Dieser kniet vor einer Kirche links hinter dem nach rechts gewandt mit erhobener Hand die Geister beschwörenden Sylvester in tiefes Gebet versenkt, das so zum eigentlichen Wunderthäter wird. Der Bruder leitet gleichsam mit seiner Hand die Worte des Franz zu den teuflischen Gestalten empor, die mit Geberden der Wuth und Verzweiflung über Arezzo aus einander stieben. Eine besonders schwierige Aufgabe war es, diese Stadt darzustellen. Giotto that sein Bestes, indem er hinter der Stadtmauer auf ansteigendem Terrain Häuser und Thürme eng hinter einander aufbaute, wobei ihm die vor den Thoren von Assisi angefertigten Studien von Nutzen waren. Ja er ging noch weiter und machte den ersten, freilich mißglückten Versuch, die Entfernung der Stadt von den handelnden Personen des Vordergrundes durch eine in perspektivischer Verkürzung gesehene Figur, die aus dem vorderen Thore tritt, deutlicher zu machen. Besser gelang die schräge Hintersicht der Kirche links, als deren Vorbild unschwer S. Francesco in Assisi zu erkennen ist. — Entzieht sich die zerstörte Darstellung in Pistoja, die vermuthlich dem Fresko in Assisi nachgebildet war, der Betrachtung, so macht sich Giotto's Einfluß selbst noch in Benozzo's Bilde deutlich bemerkbar, auf dem nur insofern eine Veränderung

eintritt, als Sylvester hier hinter dem knieenden, betenden Franz erscheint. Durchaus verschieden ist die Auffassung der Massegne. Da sieht man Franz und den Genossen inmitten der aufgeregten Krieger der Stadt. Ersterer scheint zwischen einigen, die im Begriff stehen sich zu tödten, Frieden zu stiften, während Sylvester vor ihm knieend um die Austreibung der Dämonen fleht.

11. Franz vor dem Sultan. (Abb. 5.) Thomas in der ersten Legende weiß nur von der freundlichen Aufnahme, die der Sultan Franz bereitete, und von des Letzteren Predigt zu erzählen und stimmt darin überein mit dem Berichte des Jacobus de Vitriaco. So ist es auch die Predigt allein, die auf jenem Bilde in S. Croce dargestellt ist. Erst Bonaventura schildert die Feuerprobe mit folgenden Worten[1]): „Der Knecht Christi aber, von höherer Offenbarung erleuchtet, sprach: 'Willst du mit deinem Volke zu Christus bekehrt werden, so will ich gern aus Liebe zum Herrn bei euch bleiben. Doch zögerst du des Mahomet Gesetz für den Glauben an Christus aufzugeben, so befiehl, daß ein sehr großes Feuer angezündet werde, und ich werde mit deinen Priestern das Feuer beschreiten, damit du so erkennest, welcher Glaube als der gewissere und heiligere nicht ohne Verdienst festzuhalten sei.' Ihm erwiderte der Sultan: 'Nicht glaube ich, daß irgend einer meiner Priester, um seinen Glauben zu vertheidigen, sich dem Feuer aussetzen oder irgend welcher Art von Marter sich unterziehen möchte.' Er hatte nämlich gesehen, daß einer seiner Priester, ein erfahrener und hochbejahrter Mann, als er jenes Wort gehört, seinen Blicken entflohen war. Da erwiderte ihm der h. Mann: 'Wenn du mir in deinem und deines Volkes Namen versprechen willst, Christus fortan zu verehren, falls ich unverletzt aus dem Feuer herauskommen werde, so will ich allein ins Feuer schreiten, und werde ich verbrennen, so soll das meinen Sünden allein angerechnet werden, wenn mich aber die göttliche Kraft beschützt, so erkennet Christus, die Kraft und Weisheit Gottes, als den wahren Gott und als den Herrn und Heiland Aller an.' Der Sultan aber antwortete, er wage nicht, diese Wahl anzunehmen; er fürchtete nämlich den Aufruhr des Volkes. Doch bot er ihm viele kostbare Geschenke an, die

[1]) Th. I Leg. VII, S. 699. — Danach II Anon. Leg. § 16 S. 611. — B. IX S. 767 f. — Vergl. in Suysken's Kommentar § 16, S. 613 den Bericht der Historia Tyrii und den des Jacobus auf S. 618. — Carmen S. 188.

aber der Mann Gottes, der nicht nach weltlichen Dingen, sondern dem Heile der Seelen gierig war, alle wie Koth verschmähte."

Man muß Giotto's meisterliche Darstellung der Szene gesehen haben, um zu begreifen, welch' vortrefflichen Vorwurf dieselbe der bildenden Kunst bot. Als echter Dramatiker erfaßte Giotto mit sicherem Blick hier wie in der Lossagung vom Vater den fruchtbarsten Augenblick, in dem das Vorhergehende zu eben so deutlicher Anschauung kommt, wie das Folgende. Das Feuer ist angezündet und Franz in schlichter, gläubiger Ergebenheit bereit, dasselbe zu beschreiten. Er wartet noch, zum Sultan schauend, auf dessen Wink. Da vollzieht sich schon das Unerwartete: in eiliger Bewegung, scheu zurückschauend, flüchten links die Magier, deren Vorderster mit langem weißen Barte der Schilderung Bonaventura's entspricht, von dannen. Mit fast verächtlichem Blicke schaut ihnen der Bruder Illuminatus, der hinter Franz steht, nach, während rechts der von Trabanten umgebene, auf prächtigem Throne sitzende Fürst strenge, fast erzürnt auf seine Priester blickt und mit der Rechten eine Bewegung nach dem Mönch zu macht, als wollte er sagen: D e r kennt die Furcht nicht. Ein mit einer Loggia geschmücktes Gebäude bildet links den Hintergrund. Immer aufs Neue muß man sich verwundern, mit wie wenig Mitteln hier Alles gesagt ist, es kann nur zweifelhaft bleiben, ob der Ausdruck der Köpfe oder die Bewegung der Figuren trefflicher geglückt ist.

Fast, meine ich, muß man dieser älteren Komposition, die getreu wiederholt in Pistoja wiederkehrt, den Vorzug vor dem Fresko, das Giotto in der Capella Bardi malte, geben. Schwerlich dürfte er hier von dem vortrefflichen Schema abgewichen sein, wenn nicht die verhältnißmäßig größere Breite der Bildfläche eine Veränderung verlangt hätte. So sah er sich genöthigt, den wiederum auf reichem Throne sitzenden Sultan in die Mitte zu versetzen. Er weist mit der Rechten auf Franz, der mit begeisterter Geberde die Rechte erhebend zu ihm aufschaut und im Begriffe ist, in das hochaufflackernde Feuer zu schreiten, während rechts von ihm Illuminatus ängstlich betend steht. Vergeblich blickt der Sultan vorwurfsvoll auf die zwei Magier, vergeblich sucht ein Mohr sie zurückzuhalten: von innerster Furcht ergriffen flieht der eine nach links und hebt im Schreiten der zweite das Gewand, um nicht das Schreckliche zu sehen. So vortrefflich auch hier die Gemüthsbewegungen, die Furcht auf der einen, die ekstatische Begeisterung

auf der anderen Seite zum Ausdruck kommen, so bildet doch, strenge genommen, Franz nicht mehr den eigentlichen Mittelpunkt der Handlung, sondern der Sultan, und das gereicht dem Ganzen zum Schaden. Dafür ist aber wieder eine Gleichmäßigkeit in der Anordnung der Figuren erreicht, die für das Auge befriedigender wirkt, als die schroffe Dreitheilung in Assisi, und so ist es gleichwohl nicht zu verwundern, daß die bedeutendsten Meister an das Schema von S. Croce sich anlehnen. So zunächst die Brüder Massegne in Bologna, die nur die Gruppen links und rechts vertauschen, dann Benedetto da Majano, dessen harmonische, fein abgewogene Darstellung Giotto's dramatisches Feuer freilich vermissen läßt. Es könnte hier noch zweifelhaft bleiben, ob nicht doch der jugendliche Magier links, hinter dem zwei andere mit Büchern stehen, sich entschließen wird, den Worten des in der Mitte thronenden Sultans Gehör zu geben, der mit der Rechten auf das Feuer, mit der Linken auf Franz weist. Letzterer steht still ergeben, nicht wie bei Giotto siegesfreudig, betend auf der rechten Seite, von seinem Begleiter erwartungsvoll betrachtet. Eng an Giotto's Auffassung schließt sich dann Domenico Ghirlandajo an, der Platz für das Feuer in der Mitte gewinnt, indem er den Sultan, welcher unter einem Baldachin sitzt, in den Mittelgrund verlegt. Zwei Magier sitzen, ähnlich wie bei Benedetto, auf den Stufen des Thrones. Der Sultan und Franz haben ganz die gleichen Bewegungen, wie in S. Croce. Hinter Letzterem aber knieen hier betend zwei Mönche. Links entweichen die Magier, der vordere mit entsetzter Handbewegung nach rechts zurückschauend, von einem vom Rücken gesehenen jungen Manne auf das Feuer hingewiesen. Zwei florentinische Bürger sind als Zeugen im Hintergrunde rechts zugegen. Auch hier läßt sich die Bemerkung machen, daß in künstlerischer Auffassung Giotto hinter Ghirlandajo durchaus nicht zurücksteht, welcher die Fortschritte entwickelter Kunst nur in der überzeugenderen Raumwirkung und größeren Formenfreiheit bewährt. Wenig interessant ist das Fresko in Verona, auf dem man Franz mit sechs Begleitern neben dem Feuer vor dem Sultan sieht, der Magier links in keiner Weise das Interesse fesselt.

Benozzo aber wählte, dem Speculum folgend, einen anderen Stoff, um die Glaubensfreudigkeit des Mönches mitten unter den Muhamedanern zu schildern. Er stellt in Montefalco dar, wie Franz, mit seinem Mönche vor dem rechts sitzenden Sultan erschienen,

auf dessen Betreiben durch ein junges Mädchen verführt werden soll, das im Mittelgrunde sichtbar ist.[1])

12. Die Kreuzerscheinung des Franz. Nur Bonaventura berichtet mit kurzen Worten von derselben[2]): „Da wurde er des Nachts gesehen, wie er die Arme in Form eines Kreuzes ausgestreckt, mit dem ganzen Körper von der Erde erhoben und von einer leuchtenden Wolke umgeben betete; auf daß so der wunderbare den Körper umgebende Glanz Zeugniß ablegte von der wunderbaren Erleuchtung im Geiste.“ Der Schilderung des Bonaventura zuwider, der Franz in einsamer Natur seinen Gebeten obliegen läßt, ist die Szene vor ein Stadtthor verlegt, vor dem links vier erstaunte Mönche stehen, die zu dem rechts in einer Wolke über der Erde schwebenden Heiligen aufschauen. Dieser breitet die Arme aus und blickt auf Christus, der segnend aus Himmelssphären sich zu ihm neigt. Daß der Heiland selbst dargestellt ist, zeugt, wie schon öfters bemerkt wurde, von dem künstlerischen Bestreben, die bewegende Ursache der wunderbaren Erhebung bildlich zu vergegenwärtigen und damit den Sinn der Darstellung zu veranschaulichen. Waren es doch, wie es in dem Texte kurz zuvor heißt, Zwiegespräche mit dem Herrn, in denen er sich über die irdischen Gedanken erhob. Vortrefflich ist wiederum die geistige Erregung der Brüder wiedergegeben: während einer derselben halb entsetzt zurückfährt, beugt sich der andere vor, als wollte er durch näheres Anschauen das Geheimniß ergründen. Nur einmal noch auf einem kleinen Bilde des Fra Angelico in Berlin (Gall. N. 62) fand ich dieselbe Szene, aber ganz unabhängig von Giotto dargestellt.[3]) Hier sieht man die Mönche in einem geschlossenen Raume theils schlafend, theils mit erstaunten Geberden nach oben schauen, wo dicht unter der Decke in einer Wolke und von Strahlenglorie umgeben Franz mit erhobenen Armen schwebt.

13. Die Weihnachtsfeier in Greccio. (Abb. 67.) Eine höchst ausführliche, farbenreiche Erzählung des Thomas in seiner Legende liegt der folgenden Schilderung Bonaventura's zu Grunde. „Es geschah aber im dritten Jahre vor seinem Tode, daß Franz,

---

[1]) Siehe Speculum I, 80. — B. Pis. I, 10. — Vgl. damit die Erzählung, wie Friedrich II., um ihn zu versuchen, ein Weib zu ihm schickt.

[2]) B. X, S. 769.

[3]) Abb. Plon. S. 140.

um die gläubige Verehrung zu wecken, bei Castrum Graecii das Andenken an die Geburt des Knäbleins Christus mit größtmöglicher Feierlichkeit zu begehen beschloß. Damit er aber nicht der Leichtfertigkeit geziehen werden könnte, erbat und erhielt er vom Papste die Erlaubniß, ließ eine Krippe zubereiten, Stroh herzubringen und einen Ochsen und einen Esel herbeiführen. Herbeigerufen werden die Brüder, herzu kommt das Volk, der Wald schallt von den Stimmen wieder: und jene verehrungswürdige Nacht wird glänzend und festlich zugleich gemacht durch zahllose und helle Lichter, durch voll und einstimmig ertönende Lobgesänge. Da stand der Mann Gottes vor der Krippe, von frommer Liebe erfüllt, von Thränen besprengt und überströmend vor Freude. Es wird die Messe festlich gefeiert über der Krippe, der Levite des Herrn: Franziskus singt das heilige Evangelium. Dann predigt er dem umstehenden Volke über die Geburt des armen Königs, den er, so oft er ihn bei Namen nennen wollte, in zarter Liebesempfindung den Knaben von Bethlehem hieß. Ein tugend- und wahrhafter Krieger aber, der aus Liebe zu Christus den weltlichen Kriegsdienst verlassen und in innigem, vertrauten Umgange dem Mann Gottes verbunden war, der Herr Johannes von Graecium, hat ausgesagt, er habe ein gar wohlgebildetes Knäblein in jener Krippe schlummern sehen; das habe der selige Vater Franziskus mit beiden Armen umfaßt und, wie es geschienen, aus dem Schlummer erweckt. Und wahrlich diese Vision des frommen Kriegers macht nicht allein die Heiligkeit Dessen, der es gesehen, glaubhaft, sondern es beweist sie auch die Versicherung der Wahrheit und die Wunder, die noch folgten, bestätigen sie."[1])

Was noch schlicht mit wenigen Figuren auf dem Bilde der Akademie zu Siena, detaillirter, aber unverständlich auf dem zu S. Croce dargestellt ward, wird bei Giotto entsprechend der ausführlichen, lebendigen Legende Bonaventura's eine figurenreiche Komposition, die von den vielseitigen Studien des jugendlichen Künstlers zeugt. Im Presbyterium einer Kirche, das hinten durch eine Marmorwand mit Kanzel abgeschlossen wird, kniet vor dem Lesepult, an dem die Kerzen brennen, Franz in der Diakonentracht nach rechts gewandt und hebt das in ein Tuch gewickelte Christ-

[1]) Th. I Leg. X, S. 706. — Danach Anon. II Leg. § 23, S. 644. — Kurze Erwähnung in Th. II Leg. — Bon. Cap. X, S. 770. — Carmen, S. 246.

kind aus der Krippe, vor der in kleinen Verhältnissen Ochs und Esel liegen. Rechts unter dem Altarbaldachin befinden sich Mönche und ein Priester, der erstaunt auf das Wunder herabblickt. Links stehen eine Anzahl vornehmer Männer, ganz in den seltenen Anblick versunken. Dahinter singen Mönche und in der Thür der Wand erscheinen Frauen. Nicht Johannes allein also, der wohl in dem Manne links zu sehen ist, welcher in wortloser Verwunderung die Hände faltet, wird die Vision zu Theil, sondern allen Näherstehenden, nur der Mönche eifriger Chor und die Frauen scheinen nichts davon zu ahnen, was vor sich geht. Dem Künstler mußte es unmöglich scheinen, den wunderbaren Vorgang den Blicken der Umstehenden zu entziehen. Besondere Aufmerksamkeit verdient in diesem Bilde die überraschende Naturbeobachtung, die aus den Figuren der singenden Mönche spricht, und der merkwürdige Versuch eines Beleuchtungseffekts, der freilich zaghaft und nur wie andeutend ausfällt.

Der einfacheren älteren Auffassung nähert sich wieder Taddeo Gaddi, der auf dem kleinen Bildchen in der Akademie darstellt, wie links vor einem Altar ein h. Diakon nach rechts gewandt, von einem anderen Geistlichen unterstützt, die Messe celebrirt, die Anfangsworte des Evangeliums Johannis lesend, während rechts vor der Krippe Franz knieend das Christkind herzt. Figurenreicher, aber unabhängig von Giotto ist die Szene im Refektorium von S. Francesco zu Pistoja von einem vermuthlich daselbst einheimischen Meister geschildert, dessen kurze Gestalten mit den kleinen Köpfen wohl ein spätgiotteskes, dabei aber doch eigenthümliches lokales Gepräge tragen.[1]) Die Feierlichkeit geht hier in einer Holzhütte, die inmitten des Waldes steht, vor sich. Links kniet Franz das Kind haltend an der Krippe, Johannes schaut, ebenso wie ein Mönch und ein Laie, verwundert auf dasselbe hin. Im Mittelgrund celebriren ein Priester und ein Diakon am Altar die Messe, rechts singen fünf Mönche vor einem Lesepulte. Bei Benozzo endlich ist

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle D. A. I, 313. Irgendwelche Verwandtschaft mit den Fresken im ehemaligen Refektorium von S. Croce kann ich nicht finden. Auch ist der Maler dieser Deckengemälde ein anderer, als jener, der die Sakristei und Kapelle S. Lodovico ebenda gemalt hat. Er mag um 1400 thätig gewesen sein, da seine Bilder nicht ganz ohne Beziehung zu den Antonio Vite zugeschriebenen Fresken im Dom von Prato sind. Schwerlich aber hat Letzterer selbst etwas mit ihnen zu thun. Vergl. Tolomei: Guida di Pistoja S. 138. C. u. C. Ital. A. II. S. 58.

wie bei Giotto auf die zahlreiche festliche Versammlung, unter der sich auch Frauen befinden, das Hauptgewicht gelegt.

14. Die wunderbare Tränkung des Durstigen. (Abb. 17.) Die Darstellungen dieses Vorfalls sowie der Vögelpredigt beanspruchten weniger Raum und wurden daher von Giotto an die Eingangswand verlegt, obgleich sie Bonaventura zufolge schon früher ihren Platz hätten finden müssen. Des Letzteren Erzählung schließt sich fast Wort für Wort an des Thomas zweite Legende, die zuerst von dem Wunder berichtet.[1]) „Zu einer anderen Zeit, als der Mann Gottes sich in eine gewisse Einöde begeben wollte, um dort ungehindert der inneren Betrachtung obzuliegen, ritt er, da er sich schwach fühlte, auf dem Esel eines armen Mannes. Und während an dem heißen Sommertage jener Mann dem Diener Christi folgend den Berg hinanstieg, begann er, von dem steilen und langen Wege ermüdet und von allzuheißem Durste erschöpft, dringlich flehend hinter dem Heiligen zu rufen: ich sterbe vor Durst, sprach er, wenn ich nicht durch die Wohlthat eines Trunkes erfrischt werde. Ohne Zaudern sprang der Mann Gottes vom Esel ab, beugte die Kniee zur Erde, streckte die Hände zum Himmel empor und hörte nicht auf zu beten, bis er wußte, er sei erhört. Als endlich das Gebet zu Ende, sprach er zum Manne: ‚eile zum Felsen, dort wirst du lebendiges Wasser finden, das dir in dieser Stunde mitleidsvoll Christus aus dem Steine zum Trinken hervorrief.' O staunenswerthe Gnade Gottes, die sich so leicht seinen Knechten neigt! Es trinkt der durstige Mann das Wasser, das durch die Wirkung des frommen Gebetes aus dem Fels hervorgebracht war, und aus dem härtesten Stein schöpft er den Trank. Zuvor war da kein Quell gewesen noch konnte er, wie mit Sorgfalt untersucht worden, später gefunden werden."

Unter allen der Natur abgelauschten Motiven, die in Giotto's Cyklus so überraschend hervortreten, hatte keines einen größeren Eindruck auf Vasari hervorgebracht, als das Trinken des durstigen Mannes. „Unter den anderen", sagt er, „ist da eine ausnehmend schöne Geschichte, auf der ein Verdürstender, dessen lebhaftes Verlangen nach Wasser man wahrnimmt, zur Erde gebeugt aus einem Quell trinkt, in einer so großartig und bewundernswerth wiedergegebenen Bewegung, daß es eine lebende Person zu sein

[1]) Th. II Leg. II, 16. S. 76. — B. VII, S. 762.

scheint, die trinkt."[1]) Auch hier mußte der Künstler, wollte er verständlich sein, das Gebet zugleich mit dessen Wirkung darstellen. Auf einem mit Bäumen bewachsenen, felsigen Berge kniet im Mittelgrund Franz, betend den Blick und die Hände erhebend, während rechts vorne der Mann, der Länge nach auf dem felsigen Boden ausgestreckt, auf die Hände sich stützend von dem hervorströmenden Wasser trinkt. Links stehen zwei mit einander redende Mönche, deren einer den Esel hält. Vasari's Lobspruch ist gerechtfertigt: die Haltung des Trinkenden ist von überraschender Natürlichkeit und Wirklichkeit, so daß man über ihr fast vergißt, was in jener Zeit dazugehörte, auch ein Thier so treffend lebenswahr wiederzugeben, wie den Esel hier. In den späteren cyklischen Darstellungen der Legende fehlt diese Begebenheit.

15. Die Vögelpredigt. (Abb. 8.) Unerschöpflich sind die alten Biographen in Erzählungen von der innigen Liebe, mit welcher Franz alle Thiere als Geschöpfe Gottes umfing. Was aber den Zeitgenossen wie ein Wunder erschien und daher in der frühesten Legendendarstellung von Berlinghieri schon wiedergegeben wird, ist die Predigt, welche der Mönch den Vögeln hielt. Selbst Matthäus Paris, der doch sonst wenig von dem Leben des Franz zu berichten weiß, erzählt, daß Dieser, von den Römern verachtet, zum Thore zu den Vögeln, die ringsum saßen und flogen: Krähen, Weihen, Elstern und anderen hinausschritt und zu ihnen sprach: ‚Ich befehle euch im Namen Jesu Christi, den die Juden gekreuzigt haben, dessen Predigt die elenden Römer verachteten, daß ihr zu mir kommt und das Wort des Herrn hört, im Namen Dessen, der euch geschaffen und in der Arche Noah von den Wassern der Sündfluth befreit hat.' Und sogleich auf seinen Befehl kam die ganze Menge der Vögel heran und umgab ihn; und als sie stille geworden und zu schwätzen aufgehört, hörten sie einen halben Tag lang die Worte des Mannes Gottes und bewegten sich nicht von der Stelle, sondern schauten immer das Antlitz des Predigers an.[2]) Woher Matthäus diese dem Kern nach glaubliche Geschichte genommen, warum sie von den alten Biographen nicht erzählt wird, ist nicht zu sagen, doch stimmt ihr Inhalt im Allgemeinen überein mit der Legende der Vögelpredigt bei Bevagna, die Bona-

[1]) I, S. 377.
[2]) A. a. O. S. 340 f.

ventura nach Thomas' erster Legende so anmuthig folgendermaßen bringt:[1])

„Als er sich Bevagna näherte, kam er zu einem Orte, an dem eine große Menge von Vögeln verschiedener Art zusammengekommen war: als der Heilige Gottes dieselben sah, lief er eilig dahin und begrüßte sie, als wären sie der Vernunft theilhaftig. Sie aber alle erwarteten ihn und wandten sich zu ihm, so daß die, welche auf den Gesträuchen waren, die Köpfchen senkten, als er sich ihnen näherte, und in ungewohnter Weise sich nach ihm hinrichteten, bis er zu ihnen heranschritt und sie alle eifrig ermahnte, das Wort Gottes zu hören, indem er sprach: ‚Meine Brüder Vögel, gar sehr müßt ihr euren Schöpfer loben, der euch mit Federn bekleidet und die Flügel zum Fliegen gegeben hat; die klare Luft wies er euch zu und regiert euch, ohne daß ihr euch zu sorgen braucht.' Als er ihnen aber dies und Aehnliches sagte, begannen die Vögel, in wunderbarer Weise ihre Freude bezeugend, die Hälse zu recken, die Flügel auszubreiten, die Schnäbel zu öffnen und aufmerksam auf ihn zu schauen. Er selbst aber in wunderbarer Gluth des Geistes schritt mitten durch sie hin und berührte sie mit seinem Gewande; und dennoch bewegte sich keiner von der Stelle, bis er das Zeichen des Kreuzes machte und ihnen mit dem Segen des Herrn die Erlaubniß gab. Da flogen sie alle zugleich von dannen. Dies Alles sahen die Genossen, die am Wege warteten. Als der einfältige und reine Mann zu denselben zurückgekehrt war, begann er sich selbst der Nachlässigkeit zu zeihen, daß er bisher den Vögeln noch nicht gepredigt habe."

So reizvoll und frei im Vergleiche zu der steifen Darstellung des Berlinghieri schon die Bilder in der Unterkirche, in Siena, in S. Croce erschienen, so weit entfernt waren die Maler doch noch, gleich lebensvoll, wie den Heiligen selbst, auch die Vögel zu gestalten. Das blieb Giotto vorbehalten, bei dem die Schaar der rechts unter einem Baum versammelten, dem Leben selbst mit Liebe nachgebildeten Thierchen auch in das richtige Größenverhältniß gegenüber dem links stehenden, freundlich segnend zu ihnen sich wendenden Franz gesetzt ist. Erstaunt schaut links von diesem ein Mönch, die Rechte erhebend, auf das Wunder. So

[1]) Th. I Leg. VII, S. 699. — Danach Anon. II Leg. § XVIII S. 622. — Bon. Cap. XII, 774. — Carmen S. 194.

einfach die Szene, so herzergreifend und rührend ist sie. Da es aber viele verschiedene Auffassungen für dieselbe nicht gab, so unterscheiden sich die sonst noch erhaltenen Bilder nur wenig von einander: die Predella der Stigmatisation von Giotto im Louvre, auf der mit besonderer Liebe verschiedene Vögelgattungen, als Rabe, Hahn, Ente, Elster, Stieglitz, Schwalbe und andere naturwahr dargestellt sind[1]), das sehr zerstörte Gemälde eines giottesken Meisters in der kleinen Kapelle des Camposanto zu Pisa, das ansprechende Bildchen eines Neapolitaners aus dem XIV. Jahrhundert im Besitze des Herrn F. Murray in London, das neben den Vögeln auch Vierfüßler vor Franz versammelt zeigt, und das Fresko Benozzo's in Montefalco.

16. Der Tod des Edlen von Celano. (Abb. 37.) Erst bei Bonaventura[2]) taucht die Erzählung von diesem Wunder auf, was um so mehr erstaunen muß, als sich dasselbe in Celano, dem Geburtsort des älteren Biographen, zugetragen. „Zu einer anderen Zeit, als er, zurückgekehrt von jenseits des Meeres, um zu predigen nach Celano ging, lud ihn ein Edler in demüthig bittender Frömmigkeit mit großer Dringlichkeit zur Mahlzeit ein. So kam er denn zu des Edlen Haus und die ganze Familie frohlockte ob des Eintritts der armen Gäste. Bevor sie aber die Speise nahmen, brachte in gewohnter Weise der fromm gesinnte Mann Gott seine Bitten und Lobgesänge dar und stand da die Augen gen Himmel erhoben. Als das Gebet beendigt, rief er den gütigen Wirth vertraulich bei Seite und sprach so zu ihm: ‚Siehe Bruder Wirth, durch dein Bitten besiegt habe ich dein Haus betreten, um zu essen; meinen Ermahnungen nun miß du schnell Glauben bei: sintemal du nicht hier, sondern anderswo essen wirst. Bekenne jetzt deine Sünden, vom Schmerze wahrer Reue zerknirscht: und nicht irgend Etwas bleibe in dir, was du in wahrhafter Beichte nicht kund thuest. Der Herr wird dir's heute vergelten, daß du mit so großer Frömmigkeit seine Armen aufgenommen hast.' Sogleich schenkte jener Mann den Reden des Heiligen Glauben, offenbarte dessen Gefährten alle seine Sünden in der Beichte, verfügte über sein Haus und bereitete sich, so gut er vermochte, den Tod zu empfangen. Endlich traten sie ein zur Mahlzeit und,

[1]) Abb. Plon. Pl. XXI, S. 234.
[2]) C. XI, S. 771.

während die Anderen zu essen begannen, hauchte plötzlich der Wirth seinen Geist aus, dem Worte des Mannes Gottes gemäß von plötzlichem Tode hingerafft."

Es war keine erfreuliche Aufgabe, diese Erzählung bildlich wiederzugeben: das eigentlich Bedeutungsvolle derselben, die Prophezeiung, ließ sich nicht darstellen. Der mit dem Texte nicht vertraute Beschauer wäre geneigt zu glauben, ein Sünder habe hier durch jähes Ende seine Strafe gefunden. Was sich wiedergeben ließ: den Schrecken und den Schmerz der Umstehenden über das Ereigniß, hat Giotto in überzeugend ergreifender Weise gebracht.[1]) Rechts sehen wir den vornehmen Mann auf dem Boden liegen, von einer tief bewegten Frau gehalten, die vergeblich in seinen geliebten Augen noch Leben zu finden hofft. Eine zweite zerkratzt knieend in wildem Schmerzensausbruch ihr eigenes Gesicht. Drei andere mit aufgelösten Haaren eilen herbei, die eine ganz in den Anblick der Leiche versunken, die zweite bedacht der verzweifelten Gattin zu helfen, die dritte halb neugierig, halb angstvoll sich vorbeugend. Dahinter drängen sich die Bediensteten des Hauses heran. Links aber hinter der gedeckten Tafel, die vor einer baldachinartig ausladenden Holzwand steht, hat sich Franz erhoben, die Rechte auf dem Tische, die Linke in ruhiger Bewegung zu einem Manne ausgestreckt, der wie Hülfe suchend sich zu ihm wendet. Ruhig gefaßt auch sitzt weiter links der Mönch. Zum ersten Male ward hier Giotto an einem neuen Stoffe die Gelegenheit geboten, den Ausbruch des tiefsten menschlichen Schmerzes darzustellen — es ist ein Wunder, wie es ihm gelungen. Jede Bewegung ist wahr und ergreifend. Da ist nichts mehr von der gefühllosen Uebertriebenheit, wie sie der vorangehenden Kunst eigen gewesen; so getragen und gemäßigt ist die Ausdrucksweise, daß man die Größe der Qualen erst nach langer Betrachtung fassen lernt. Wo hat der junge Maler zuerst solch seelischem Leiden auf seinem Lebenswege begegnen müssen? In diesem Künstler lebt Etwas vom griechischen Geiste neu wieder auf.

Was Giotto absichtlich vermieden, die Zweitheilung des Bildes, welche die Darstellung doch nicht deutlicher machen konnte, haben die Massegne angewandt: da sieht man links Franz mit dem Edlen sprechen, rechts Diesen an der Tafel inmitten der frohen Gesell-

[1]) Abb. bei Otley: Specimens of the early Italian school.

schaft zusammenbrechen.[1]) Benozzo Gozzoli verwendete das Schema der Komposition für Wiedergabe einer anderen Legende. Auch hier wird Franz, von gedeckter Tafel aufschauend, an der links ein Mönch sitzt, von einem Manne auf einen Vorgang im Mittelgrunde rechts aufmerksam gemacht. Dort sitzt ein krankes Mädchen, von Genossinnen umgeben. Rechts vorn ist es noch einmal bei einer alten Frau knieend dargestellt.

17. Predigt vor Honorius III. (Abb. 4.) Alle Biographen wissen von diesem Ereigniß, aber Bonaventura allein erzählt, daß Franz die studirte Predigt angesichts der päpstlichen Kurie vergessen und aus dem Stegreife gesprochen habe.[2]) „Denn als er einst auf Eingebung des Kardinals von Ostia vor dem Papste und den Kardinälen predigen sollte und dem Gedächtniß eine sorgfältig ausgearbeitete Rede eingeprägt hatte, vergaß er, als er in ihrer Mitte stand, die Worte der Erbauung vorzubringen, Alles so vollständig, daß er gar Nichts zu reden wußte. Doch als er dies in wahrhafter Demuth kund gethan hatte, wandte er sich an die Gnade des heiligen Geistes und rief sie an und begann sogleich von so wirksamen Worten überzufließen, mit so zwingender Kraft den Geist jener erlauchten Männer zur Zerknirschung zu bewegen, daß es offenbar ward, nicht er, sondern der heilige Geist habe gesprochen."

Das war eine neue, dankbare Aufgabe für den Künstler: es galt die Wirkung einer ergreifenden Predigt zu schildern. In einer herrlichen gothischen Halle thront rechts nach halb links gewandt der Papst, umgeben von drei Kardinälen auf jeder Seite, die alle gespannt den Worten des links stehenden Heiligen lauschen, der mit der Rechten eine etwas undeutliche wie nach hinten zurückweisende Handbewegung macht. Nahe neben ihm sitzt in Sinnen vertieft ein anderer Mönch. So einheitlich, so überzeugend ist selten wieder die Konzentration der Gedanken auf einen Gegenstand dargestellt worden — man glaubt die im Innersten packenden Worte des Bußpredigers zu hören, hält mit den Kirchenfürsten den Athem an, keines derselben zu verlieren. Wie der Papst, den vorgestreckten Kopf auf die eine Hand gestützt, mit seinen Blicken

---

[1]) Abb. Plon. S. 248.

[2]) Th. I Leg. IX. S. 703. — Anon. II Leg. § 18, S. 626. — II Leg. I, 17 S. 42. — T. s. IV, S. 739. — Bon. XII S. 775. — Carmen S. 218.

das geheimste Denken des wunderbaren Mannes zu ergründen sucht, wie sich die Aufregung des Kardinals neben ihm in der unwillkürlichen Handbewegung äußert, wie dessen Nachbar und der Mönch in Schmerz und Selbsterkenntniß versunken zu Boden schauen, das zeugt von einer Tiefe der Auffassung des menschlichen Gemüthes, einem Vermögen für geistige Vorgänge den schlagendsten äußeren Ausdruck zu treffen, wie sie nur den größten unter den Künstlern eigen sind.

Wie matt erscheint dagegen des Taddeo Gaddi Bild in Florenz, wie ruhig, wie gelassen beobachtend sitzen dort der Papst und die drei Kardinäle, wie steif trägt rechts Franz, hinter dem sein Begleiter steht, seine Predigt vor!

18. Des Franz Erscheinung auf dem Kapitel zu Arles. (Abb. 18.) „Während der ausgezeichnete Prediger Antonius, der jetzt auch zu den herrlichen Bekennern Christi gehört, über den Titel des Kreuzes: Iesus Nazarenus rex Iudaeorum auf dem Kapitel zu Arles den Brüdern predigte, sah ein Bruder von bewährter Tugend, Monaldus von Namen, auf göttliche Ermahnung nach der Thür des Kapitels zurückschauend, mit seinen körperlichen Augen den seligen Franziskus, der in die Luft erhoben mit gleichsam am Kreuze ausgestreckten Armen die Brüder segnete. Alle Brüder aber fühlten sich von so großer und so ungewohnter Tröstung des Geistes erfüllt, daß ihnen der Geist im Innern diese als sicheres Zeugniß für die wahrhaftige Anwesenheit des heiligen Vaters gewährte, wäre ihnen dies nicht später sowohl durch offenkundige Zeichen, als auch durch die Worte desselben heiligen Vaters äußerlich bezeugt worden.“[1])

Eine größere, in schöner gothischer Halle versammelte Anzahl von meist nach links gewandt auf Bänken und auf dem Boden sitzenden Mönchen hört bei Giotto den Worten des links stehenden Antonius zu, vor dessen Füßen ein Mönch in gleicher Darstellung, wie der auf dem vorhergehenden Bilde hockt. Links vorne sitzt Monaldus, den Kopf auf die Hand gestützt ruhig auf Franz schauend, der dicht hinter den Mönchen vor der Thüre wenig über den Boden erhoben, die Arme ausgebreitet und mit der Rechten segnend, en face erscheint. Auch Antonius scheint ihn gewahr zu werden.

[1]) Bon. IV, S. 752 nach Th. I Leg. VI, S. 692. — S. auch Anon. II Leg. § 12, S. 595. — Carmen S. 160.

War es Absicht, Wiederholungen zu vermeiden, aber die Wirkung der Predigt ist hier nicht so lebendig geschildert, das Ganze ungewöhnlich ruhig gehalten. Die ungezwungene Anordnung der Hörer zeugt von einem Streben, möglichst natürlich zu sein und den Schematismus der älteren Kunst zu vermeiden. Auffallender Weise kehrt dann Giotto auf dem Fresko in S. Croce wieder mehr zu demselben zurück, indem er die Mönche in zwei Reihen anordnet, deren vordere vom Rücken gesehen ist. Demgemäß wird ihnen auch Allen, was Giotto wohl aus künstlerischen Rücksichten jetzt gerathener schien, die Vision des Franz zu Theil, der, etwas stärker bewegt, wie dort in der Thüre erscheint. Antonius ist sonderbarer Weise, vermuthlich damit er nicht zu sehr das Augenmerk auf sich ziehe, links in den Hintergrund in einen Vorraum verlegt worden, an dessen Rückwand das Bild des Gekreuzigten sich befindet und in dem auch noch einige andere Mönche sitzen. Fast zu theuer, auf Kosten der lebendigeren Gruppirung, scheint mir hier die größere Verständlichkeit des Visionären in dem Vorgange erkauft. An das spätere Fresko schließt sich dann Taddeo Gaddi an, bei dem Franz lebhafter im Fluge bewegt in Mitte der sieben Mönche erscheint, denen links Antonius predigt. Ganz verwandt sind auch die Darstellungen im Klosterhofe von S. Croce und auf einem Bildchen des Giovanni di Paolo in der Opera del duomo zu Siena.

19. Die Stigmatisation. Wir stehen vor dem Hauptereignisse in dem Leben des Franz, jenem wunderbaren Vorgang, in dem die geistige Bedeutung des gottgeweihten Mannes, die in Worten und Thaten bewährte Nachfolge Christi, symbolisch zusammengefaßt vom Himmel selbst die höchste Weihe erhielt. Hören wir hier Bonaventura's glaubensvolle Schilderung, um uns unbekümmert um die Wirklichkeit des Berichteten voll in die Seele jener gläubigen Zeit, in die Auffassung der Künstler versetzen zu können, die dies größte Wunder in Bildern und Skulpturen dem Volke zur stets sich erneuernden Verehrung veranschaulichten. Nachdem der Biograph erzählt, wie Franz sich auf den Berg Alvernia zurückgezogen, zu Ehren Michael's gefastet und mannichfache Verzückungen erfahren hat, fährt er fort:[1])

„Da ward es durch göttliche Weissagung seinem Geiste ein-

[1]) Cap. VIII, S. 777.

gegeben, daß ihm durch Oeffnen des Evangeliums von Christus offenbart würde, was an ihm und von ihm Gott am meisten willkommen sei. Nachdem er daher mit vieler Frömmigkeit ein Gebet vorausgeschickt, nahm er das heilige Evangeliumbuch vom Altare und ließ es im Namen der heiligen Dreieinigkeit durch seinen Genossen, einen gottergebenen und heiligen Mann öffnen. Als er aber bei dreimaligem Oeffnen des Buches immer auf die Leidensgeschichte Christi stieß, da erkannte wahrlich der von seinem Gott erfüllte Mann, daß, wie er Christum in den Thaten seines Lebens nachgeahmt, er ihm auch gleich sein solle in den Betrübnissen und Schmerzen des Leidens, bevor er aus dieser Welt hinüberginge. ... Als er daher wiederum von seraphischen Sehnsuchtsgluthen zu Gott getrieben und in der Süßigkeit des Mitleids sich ganz in Den versetzte, der aus allzugroßer Liebe gekreuzigt werden sollte, sah er, als er um die Zeit des Festes der Erhöhung des heiligen Kreuzes an einem Tage früh auf einem Abhang des Berges betete, einen Seraph, der sechs feurige und strahlende Flügel hatte, von der Höhe des Himmels herabkommen. Und als er im schnellsten Fluge in der Luft nahe zum Manne Gottes gekommen, erschien zwischen den Flügeln das Abbild eines gekreuzigten Menschen, der in Form eines Kreuzes und an ein Kreuz geheftet die Hände und Füße ausgestreckt hatte. Zwei Flügel erhoben sich über seinem Haupte, zwei waren zum Fliegen ausgespannt, zwei andere aber verhüllten den ganzen Körper. Da er dies sah, erschrak er heftig, und eine Freude gemischt mit Trauer kam über sein Herz. Denn er ward fröhlich ob des anmuthsvollen Anblicks, da er sah, daß Christus selbst in der Gestalt des Seraph ihn anblickte; aber die Kreuzanheftung durchschnitt seine Seele mit dem Schwerte mitleidenden Schmerzes. Er verwunderte sich über die Maßen über den Anblick der so unerforschlichen Erscheinung: wohl wissend, daß die Schwäche des Leidens so gar nicht übereinstimmt mit der Unsterblichkeit des seraphischen Geistes. Endlich, da Gott es ihm offenbarte, erkannte er daraus, daß eine solche Erscheinung durch göttliche Vorsicht seinen Blicken sich darbiete, damit er als Freund Christi vorauserkenne, daß er nicht durch das Martyrium des Fleisches, sondern durch die Brunst des Geistes ganz zur Aehnlichkeit des gekreuzigten Christus verwandelt werden solle.

So ließ die Erscheinung, als sie verschwunden, eine wunderbare Gluth in seinem Herzen zurück: zugleich aber drückte sie seinem

Fleisch das nicht minder wunderbare Abbild der Zeichen ein. Denn sogleich begannen an seinen Händen und Füßen die Zeichen der Nägel zu erscheinen, wie er sie kurz zuvor an dem Bilde des gekreuzigten Mannes gesehen. Denn in die Mitte der Hände und Füße geheftet zeigten sich die Nägel, wie denn die Nägelköpfe in der inneren Seite der Hände und an den oberen der Füße erschienen und ihre Spitzen gegenüber zum Vorschein kamen. Und die Köpfe der Nägel an Händen und Füßen waren rund und schwarz, die Spitzen aber länglich, rückwärts gedreht und wie zurückgeschlagen, traten aus dem übrigen Fleische selbst hervor und überragten dasselbe. Die rechte Seite auch, wie von einer Lanze durchbohrt, zeigte eine verharschte, rothe Wunde, die, oft das heilige Blut ergießend, die Tunica und das Hüfttuch besprengte."

Von Berlinghieri an bis auf die neuesten Zeiten ist das wunderbare Ereigniß, das seit Christi Zeiten seines Gleichen nicht hatte, unzählig oft dargestellt worden. Es würde wenig verlohnen, alle die mehr oder weniger gelungenen Kunstwerke aufzuzählen und zu beschreiben, da sie im Wesentlichen nur wenige Verschiedenheiten zeigen, wie solche ja der Stoff an sich unmöglich machte. Je weiter aber die Kunst fortschritt, desto mehr mußten die Künstler es sich angelegen sein lassen, das Wunderbare des äußeren Vorganges in den Zügen des Heiligen sich abspiegeln zu lassen. Die Verzückung, das Staunen, ja selbst das Leiden des räthselhaft Gekreuzigten zu schildern, war immer wieder eine lohnende Aufgabe. Dazu kam die verlockende Aufforderung, der Phantasie in der Darstellung der wildeinsamen Natur vollen Lauf zu lassen, der Landschaft eine wichtige Rolle in dem Drama einzuräumen. Von größerem gegenständlichen Interesse sind nur die ersten Versuche im XIII. Jahrhundert, da die ganze spätere Kunst bis 1500 an dem von Giotto geschaffenen Schema den Hauptmotiven nach festhält. So sind zunächst folgende, zum Theil schon erwähnte Darstellungen zu vergleichen:

1. Fresko im Baptisterium von Parma.
2. Berlinghieri. Pescia, S. Francesco.
3. Sienesische Schule. Siena, Akademie N. 16.
4. Sienesische Schule. Siena, Akademie N. 17.
5. Meister des Franz. Fresko, Unterkirche in Assisi.
6. Glasfenster der Oberkirche zu Assisi.
7. Margaritone? Florenz, Akademie.

8. Das Bild in S. Croce in Florenz.
9. Schule von Siena. Siena, Akademie N. 303.
10. Zeitgenosse Cimabue's. München, Pinakothek N. 980.

Ganz für sich steht das Fresko in Parma, das im eigentlichen Sinne gar nicht die Stigmatisation darstellt. Franz (vgl. oben S. 75) steht wie predigend oder sprechend neben einem stehenden Seraph von gleicher Größe. Man hat gezweifelt, ob beide Figuren in Beziehung zu einander gedacht sind — mir scheint es unmöglich, sie trennen zu wollen, da sie einestheils kompositionell offenbar zu einander gehören, anderntheils der Geflügelte durchaus nicht analog auf sonstigen entsprechenden Wandfeldern wiederkehrt, sondern nur einmal: rechts von unserer Darstellung und zwar hier selbstständig gedacht, aber zugleich als der bestimmte Seraph der Ezechiel'schen Vision gekennzeichnet, welch' letztere demnach in eine Art Parallele zu der des Franz gestellt ist. Von dem dramatischen Vorgang freilich ist nicht die Rede, was für eine frühzeitige Entstehung sprechen dürfte.

Die anderen Bilder schildern die thatsächliche Begebenheit und stimmen zunächst darin überein, daß sie alle Franz allein, in bergiger Landschaft unweit seiner verschiedenartig dargestellten Zelle oder Kirche knieend, die Vision zu Theil werden lassen. Der Seraph ist einer wörtlichen Auffassung der Legende zufolge als eine von drei Flügelpaaren umgebene jugendliche Gestalt in gekreuzigter Stellung, aber ohne Kreuz gezeichnet. Meist schwebt er senkrecht über Franz, der anfangs bei Berlinghieri die Hände zum Gebet gefaltet hat, dann dieselben nach oben ausstreckt; nur auf dem Margaritone zugeschriebenen Bilde der Akademie und auf dem in S. Croce ist er, offenbar in der künstlerisch durchaus zu billigenden Absicht, die arge Kopfverdrehung des Heiligen zu vermeiden, mehr nach rechts verlegt. Anfangs fehlen die Strahlen, welche die wunderbare Uebertragung der Wundenmale verdeutlichen sollen, gänzlich. Erst auf den beiden erwähnten Bildern stellen sie als drei breite Streifen die direkte Verbindung zwischen dem Seraph und dem Verzückten her und zwar in der Art, daß sie auf den Heiligenschein des letzteren fließen und so gewissermaßen denselben bilden. Auf dem schon öfters erwähnten Bilde in Siena dagegen sind es fünf, die von den Füßen des Engels ausgehend Franziskus' Hände, Füße und Seite treffen. Der Künstler des Münchener Gemäldes hat sie als rothe Blutstrahlen gedacht.

Den verschiedenartigen Versuchen und Auffassungen seiner Vorgänger machte Giotto, als er in Assisi das Wunder zuerst darzustellen hatte, ein Ende, indem er das wesentliche Schema der Komposition endgültig feststellte. (Abb. 19.) Auf felsigem Boden am Abhang eines mit wenigen Bäumen bewachsenen Berges, an den sich links eine kleine Kapelle lehnt, kniet auf dem rechten Beine, das linke vorgestellt, Franziskus und empfängt, die Hände wie erschreckt öffnend und nach oben schauend, die dreifachen Strahlen, die von den Malen des großen Engels ausgehen, der in der Stellung des Gekreuzigten, durch den Kreuznimbus als Christus gekennzeichnet, rechts in der Höhe schwebt. Im Vordergrunde rechts sitzt der Genosse vor seiner Zelle, in das Lesen eines Buches vertieft. — Neu und von verständigem künstlerischen Gefühle eingegeben ist zunächst die Stellung des Heiligen, die, eine klare Sonderung der Strahlen ermöglichend, fortan vor allen anderen beliebt bleibt, neu, daß Christus selbst der Erscheinende ist, neu endlich die Hinzufügung des Genossen. Daß die letztere nur aus dem Streben, die Bildfläche mehr zu beleben, hervorgegangen, zeigen die beiden anderen erhaltenen Darstellungen der Stigmatisation von Giotto, auf denen der Bruder nicht erscheint, das Bild im Louvre[1]), das im Uebrigen genau dem älteren Fresko entspricht, und das Wandgemälde über der Capella Bardi. (Abb. 6). Auf letzterem versucht Giotto dem Franz eine andere Stellung zu geben: nach links gewandt knieend wendet er sich zum Seraph nach rechts zurück, die Hände wie erschreckt erhoben. Christus erscheint hier am Kreuze, die strenge schematische Anordnung der Flügel weicht einer mehr naturalistischen, freieren Bewegung, indem das hintere Schwingenpaar abstehend den Körper trägt, das zweite hinter den Armen ausgespannt ihn in der Schwebe hält, das dritte halb vor ihm sich öffnend den Flug zu hemmen scheint. Auch Taddeo Gaddi läßt den Mönch fort und hält sich in der Stellung mehr an Giotto's ältere Werke. Beeinflußt von dem Bilde in der Oberkirche ist die Stigmatisation in der Unterkirche zu Assisi, die Vasari als Arbeit des Meisters selbst bewunderte, während sie doch unzweifelhaft von demselben Künstler ist, der die ganze Passion Christi daselbst im Stile der Lorenzetti gemalt. Zwar zeigt Christus am Kreuz wie in jenem Bilde in S. Croce eine freiere

[1]) Abb. Plon. Pl. XXI, S. 234.

Anordnung der Flügel, doch verräth die etwas ungeschickte, gezwungene Stellung des Franz, dessen Züge den Ausdruck des Leidens tragen, sowie der rechts unfern einer etwas zu kleinen Kirche sitzende, lesende Mönch die Anlehnung an Giotto's Jugendwerk. Nicht lange nachher mag der weitere Schritt geschehen sein, den Bruder in eine direkte Beziehung zu dem Vorgang zu setzen. Schon auf einem kleinen Bildchen der Sienesischen Schule aus dem XIV. Jahrhundert in Brüssel (Gall. 400) ist er erschreckt die Vision gewahrend dargestellt. Wie man sieht, ging darin ungestört das künstlerische Gefühl seinen Weg, ohne auf die Tradition der Legende Rücksicht zu nehmen, der die Augenzeugenschaft des Mönches geradezu widerspricht. Doch mochte den Franziskanern, gegenüber den sich wiederholt geltend machenden Zweifeln an der Wirklichkeit des Wunders, diese Auffassung nur eine willkommene sein.

So wird sie auch, als die einer bewegten dramatischen Darstellung günstigste, fast allgemein im XV. Jahrhundert, das durch einige Darstellungen Gentile's da Fabriano würdig eingeleitet wird.[1]) Man darf sich verwundern, wie erfinderisch die Künstler gewesen, immer neue Motive für das Erstaunen, den Schrecken, die Bewunderung des Mönches zu finden, der anfangs nur eine unwesentliche Nebenfigur gewesen. Bald kniet er vom übernatürlichen Glanze geblendet, die Hand mit den Augen beschattend[2]), bald ist er vom Anblick überwältigt zu Boden niedergesunken[3]), bald eilt er von Grauen gepackt von dannen.[4]) Nur einmal auf einem Bilde des Perugino in Perugia (Gall., Sala del Perugino) erscheinen zwei Mönche. Franz wird wohl zuweilen dargestellt, wie er im Begriffe ist, sich auf die Kniee niederzulassen[5]), meist aber kniet er in Verzückung. Die störend steifen Strahlen verschwinden mehr und mehr. Der Seraph erscheint gewöhnlich als Christus am

[1]) Bildchen im Besitze des Sig^re. Fornai in Fabriano und ein anderes ebendaselbst bei Sig^re. Rosei.

[2]) B. Gatta. Castiglione Fiorentino, S. Francesco. — Macrino d'Alba. Turin, Gall. — Gentile. Fabriano, Fornai. — A. della Robbia. Prato, Oratorio S. Lodovico. — Titian. Holzschnitt nach T., von Boldrini. Pass. VI. S. 235, 59. — Gentile's Richt. Vatikan, Christl. Mus. — D. Ghirlandajo. Narni, Stadthaus. Predella.

[3]) D. Ghirlandajo. Florenz, S. Trinità. — Taddeo Bartoli. Perugia, Gall. — Pesellino. Paris, Louvre 287. — Perugino, Schule. ebds. 431.

[4]) Cosimo Rosselli. Florenz, S. Ambrogio.

[5]) Gatta. Castiglione Fiorentino. — Macrino. Turin, Gall.

Kreuz, zuweilen von Seraphimköpfen oder Putten umgeben[1]), in einzelnen Fällen aber ist er als eigentlicher Seraph[2]) oder als Christuskind[3]) gedacht, oder es zeigt sich an seiner Stelle ein von Glanz umflossenes einfaches Kreuz[4]), oder endlich er verschwindet ganz, wie auf dem Gemälde Giov. Bellini's in S. Francesco zu Pesaro und auf dem Relief über dem Portal von S. Francesco in Piacenza. Nur einmal, auf einem Bilde aus der Schule des Taddeo Bartoli in Perugia, fand ich den bevorzugten Heiligen des Franz, dem zu Ehren er sich auf den mons Alvernia zurückgezogen: Michael, gleichsam Wacht haltend, der Vision beiwohnen. Sehr häufig benutzen die Künstler die günstige Gelegenheit, ihre Kenntniß der Thiere an den Tag zu legen, und bevölkern die Waldeseinsamkeit mit allerlei Vierfüßlern, wie Hirschen, Rehen und Bären, sowie Vögeln, unter denen der Falke, der ja nach Bonaventura's reizender Legende in inniger Freundschaft mit ihm lebte und ihn zur nächtlichen hora durch seinen Gesang aufmunterte, besonders oft wiederkehrt.[5]) Wohl Keiner aber hat damit einen solchen Mißbrauch getrieben, wie jener Salvadore d'Antonio, der für S. Francesco in Messina die Stigmatisation gemalt. Wie Michelangelo's Darstellung derselben ausgesehen, die, etwa 1497 für einen Barbier entworfen, später in S. Pietro in Montorio zu Rom sich befand, wissen wir leider nicht mehr, — nur daß sie secondo la maniera antica gemalt war.[6])

Wie dann in der späteren Kunst der Italiener aus der Darstellung der Stigmatisation die eines der Vergänglichkeit der Dinge nachsinnenden Franz hervorgeht, ist schon berührt worden. Wo sie das Wunder selbst schildern, geschieht es mit dem ganzen Aufwand überraschender Lichteffekte, die ihrem Sinne entspricht.

---

[1]) D. Ghirlandajo. Florenz, S. Trinità. — Borgognone. Bergamo, S. Spirito. — Macrino. Turin, Gall.

[2]) Andrea della Robbia. Prato, S. Lodovico.

[3]) B. Montagna. (Stich) P. IV. S. 157. 44. — Nicoletto da Modena B. 27.

[4]) Eusebio. Assisi, S. Damiano. — Tizian. Boldrini's Holzschnitt. — Marcanton's Kupferstich B. 97.

[5]) Schule von Siena. Siena, Ac. 16 u. 17. — P. Lorenzetti. Assisi, S. F. — Fresko: Pistoja, S. Francesco. — Altar der Massegne, Bologna. — B. da Majano. S. Croce. — D. Ghirlandajo. S. Trinità. — Gatta. Castiglione Fiorentino. — Robbia. Bibbiena, S. Lorenzo. — Jacopo Bellini, Skizzenbuch. London, British Museum.

[6]) Vasari VII, 149. Vergl. auch Varchi's Leichenrede in den Quellenschr. f. Kstgesch. VI, S. 106 und Boissard: Ant. Rom. (Top. Romae) lib. I, S. 10.

Da schwebt nicht mehr in handgreiflicher Wirklichkeit der Seraph herab, sondern der Himmel selbst öffnet sich in blendendem Strahlenglanze, und vor dem Anblick des in weiten Fernen schwebenden Kreuzes sinkt überwältigt, seiner Sinne fast beraubt, der Leidende zurück. Kaum denkt man angesichts solcher pathetisch übertriebener Darstellungen noch daran, daß auch schon Künstler des XV. Jahrhunderts dem Vorgang durch eigenartige Beleuchtung einen besonderen Reiz zu verleihen gesucht, eben jene Meister, die mehr wie alle anderen dieser Zeit den Zauber des Lichtes empfunden zu haben scheinen: Gentile da Fabriano und Piero della Francesca.[1])

20. Der Tod des Franziskus. Das Ende des Franz, den Eindruck seiner rührenden Abschiedsworte auf die Brüder zu schildern, hat keiner der Künstler außer Giotto versucht. Die ernste Todesfeier schien einen wirkungsvolleren Vorwurf zu bilden, zumal sich damit die Verehrung der Wundenmale, die Bekehrung jenes zweiten Thomas: des Ritters Hieronymus vereinigen ließ. Giotto nur versuchte es, zeitlich auf einander folgende Begebenheiten zu verbinden, indem er im Vordergrund den Augenblick des Todes selbst wählt, im Mittelgrund bereits die Geistlichen und Mönche zur Feier der Exequien versammelt zeigt. Wie hätte er sich auch dem Eindrucke von Bonaventura's tief ergreifender Schilderung entziehen und diese der allgemeineren Darstellung des Todtenamtes opfern können! Daß aber etwas künstlerisch Unzuträgliches in einer Zweitheilung, in diesem allzugroßen Gedränge von Figuren lag, hat er offenbar selbst wohl empfunden, da er später, ohne die Klage um den Leichnam aufzugeben, das Ganze zu dessen Vortheile wesentlich vereinfachte und konzentrirte. Doch hören wir zuerst die Worte Bonaventura's[2]):

„Als endlich die Stunde seines Hinscheidens nahte, ließ er alle Brüder, die an dem Orte waren, zu sich rufen und ermahnte sie, mit liebreichen Worten über seinen Tod sie tröstend, in väterlicher Zuneigung zur göttlichen Liebe. Ueber die Bewahrung der Geduld

[1]) In den oben bereits erwähnten Bildern. Vergl. auch des Pomponio Amatheo Bild in S. Francesco zu Udine, das schon Vasari (V S. 120) rühmend erwähnt: da ist der Aufgang der Sonne dargestellt, deren erste Strahlen den Heiligen treffen.

[2]) Cap. XIV. S. 781, genau nach Th. II Leg. S. 306, die wiederum auf Th. I Leg. II Cap. III S. 713 zurückgeht. Bei den T. s. Cap. V S. 741 ganz kurz erwähnt. — Carmen S. 274 ff.

und der Armuth und der Treue für die heilige römische Kirche predigte er ihnen, allen übrigen Anordnungen das heilige Evangelium voranstellend. Da aber die Brüder alle um ihn herumsaßen, breitete er, die Arme in Kreuzesform erhoben, weil er dies Zeichen immer geliebt, die Hände über sie aus. Und alle Brüder, die gegenwärtigen wie die abwesenden, segnete er in der Kraft und dem Namen des Gekreuzigten. Obendrein aber fügte er hinzu: Lebt wohl, ihr Brüder Alle, in der Furcht des Herrn und bleibet immer in ihm. Und sintemalen die künftige Versuchung und Prüfung nahe ist: glücklich Die, welche verharren werden in dem, was sie begonnen haben. Ich aber eile zu Gott, dessen Gnade ich Euch Alle empfehle. Und als so die liebliche Ermahnung erfüllt, hieß der von Gott geliebteste Mann ihm das Buch des Evangeliums bringen und verlangte, daß man ihm das Evangelium nach Johannes, das an der Stelle beginnt: „vor dem Tage des Paschahfestes" lese. Er selbst aber, so gut er konnte, brach in die Worte dieses Psalmes aus: „Ich habe mit meiner Stimme zum Herrn geschrieen, mit meiner Stimme habe ich zum Herrn gefleht" und führte ihn bis zum Ende. „Mich," sprach er, „erwarten die Gerechten, bis du mir wiedervergiltst." Endlich als alle Geheimnisse an ihm erfüllt waren und vom Fleische gelöst die heiligste Seele in den Abgrund göttlicher Klarheit versunken war, entschlief der selige Mann im Herrn. Einer aber von seinen Brüdern und Schülern sah seine selige Seele in Gestalt eines leuchtenden Sternes, auf weißer Wolke getragen, über viel Wasser in geradem Fluge aufwärts zum Himmel geführt werden: wie strahlend vom Glanze erhabener Heiligkeit und erfüllt von dem Reichthum göttlicher Weisheit und Gnade, Dank welcher der heilige Mann sich das Recht erworben, in den Ort des Lichtes und des Friedens einzugehen, wo er ohne Ende mit Christus ruht."

Hatte schon der Meister des Franz in der Unterkirche, im Gegensatz zu der kalten Darstellung der Exequien auf den Bildern in S. Croce und Siena, die Trauer der Mönche zu schildern gesucht, so beansprucht diese bei Giotto das Hauptinteresse. Rings um die ruhig und feierlich liegende Leiche sitzen und knieen die Brüder, von stillem aber heftigstem Schmerze bewegt; da faßt der eine seine Hand, der andere küßt seinen Fuß, andere verbergen das Gesicht, einer links endlich richtet den Blick nach oben, wo von vier schlanken Engeln die in runder Mandorla erscheinende

Halbfigur des Heiligen, der die Hände öffnet, gen Himmel getragen wird, begleitet von sechs anderen Himmelsboten, die links und rechts schweben. Im Mittelgrunde stehen zwischen Fackeln tragenden Mönchen ein Geistlicher, der in der Linken ein Buch, in der Rechten den Sprengwedel hält, und ein Gehülfe, der das geweihte Wasser in einem Gefäße trägt. Zahlreiche dicht gedrängte Mönche umgeben sie. So bewundernswürdig die Szene im Vordergrund empfunden und komponirt ist, so leidet die Komposition doch an Ueberfülle, und man erkennt den großen Fortschritt Giotto's, vergleicht man damit das Fresko in S. Croce. (Abb. 7.) Da gelangt die Bewegung der Mittelgruppe klagender Mönche, die knieend und stehend die Bahre umgeben und seine Hände und Füße küssen, zu ruhiger Ausgleichung in den feierlich stehenden, symmetrisch zu Häupten und Füßen der Leiche angeordneten Geistlichen. Links liest in Mitte zweier Chorknaben ein Priester die Messe, zwei Laien stehen dahinter; rechts sieht man drei Mönche mit einer Todtenfahne und zwei Kerzen und hinter ihnen zwei andere. In der Höhe aber tragen vier Engel die Halbfigur des Franz vom Strahlenstern umgeben nach oben, was erschreckt einer der Brüder unten gewahrt. Neu ist der Gedanke, jenen vornehmen Ungläubigen, dessen Bekehrung in Assisi noch den Gegenstand eines gesonderten Bildes abgab, schon hier mit anzubringen. Er kniet vom Rücken gesehen und legt die Hand in die Seitenwunde. Kein Wunder, daß diese meisterliche Komposition für die späteren Florentinischen Künstler im Wesentlichen maßgebend blieb. Vereinfacht kehrt sie auf Taddeo Gaddi's Bildchen, reicher gestaltet bei Benozzo, sowie auf der Predella Cosimo Roselli's in S. Ambrogio zu Florenz wieder. Dann auch auf der Kanzel Benedetto's da Majano, der die Szene in eine perspektivisch gesehene Kirche verlegt und zugleich die Anzahl der Figuren in der Mittelgruppe beschränkt. Domenico Ghirlandajo dagegen hält sich in der Anordnung ganz getreu an das Fresko in S. Croce: selbst die zwei Bürger hinter dem Bischof sind beibehalten, wie dort sind es neun Figuren, die, um die Leiche versammelt, derselben ihre Liebe und zwar meist in ganz ähnlichen Geberden bezeugen. Nur den Hieronymus versetzte er in dem richtigen Gefühle, daß er bei Giotto eine zu untergeordnete Stellung einnehme, hinter die Bahre und ließ ihn vorgebeugt die Wunde befühlen. Die Vision, die als solche selbst hier nicht dargestellt ist, wird offenbar dem mittleren der drei

Chorknaben rechts zu Theil. — Unabhängig von Giotto entstanden die Kompositionen Semitecolo's in Venedig (Akademie), der die von einem hinten stehenden Bischof gefeierten Exequien des aus den Wunden blutenden Franz schildert, und des Altars in Bologna, auf dem der konsekrirende Bischof im Vordergrund vor dem Heiligen erscheint. Ein umbrisches Bildchen dagegen im Christlichen Museum des Vatikans (Sch. IV, 1), das Allegretto's Einfluß zeigt, schließt sich mehr der reichen Darstellung in Assisi an.

21. Die Vision des Augustinus und des Bischofs von Assisi. (Abb. 20.) „Minister der Brüder," heißt es weiter, „in der terra laboris war damals ein Bruder Augustinus, ein Mann durchaus heilig und gerecht; dieser, zur letzten Lebensstunde gelangt, rief plötzlich, nachdem er schon lange die Sprache verloren, so daß die Umstehenden es hörten, und sprach: ‚erwarte mich, Vater, erwarte mich; siehe, schon komme ich mit dir.' Als aber die Brüder fragten und sich sehr verwunderten, zu wem er so redete, antwortete er kühn: ‚seht ihr nicht unsern Vater Franziskus, der gen Himmel geht?' Und sogleich folgte seine Seele, aus dem Fleische wandernd, dem heiligen Vater. Der Bischof von Assisi hatte einer Wallfahrt halber sich nach dem Oratorium des Michael auf dem Berg Garganus begeben; ihm erschien der selige Franz in der Nacht seines Hinscheidens und sprach: ‚siehe, ich verlasse die Welt und gehe gen Himmel.' In der Frühe sich erhebend, erzählte der Bischof den Genossen, was er gesehen, und, nach Assisi zurückgekehrt, erfuhr er mit Bestimmtheit auf sein eifriges Nachforschen, daß in jener Stunde, in welcher es ihm durch die Vision bekannt geworden, der selige Vater aus dieser Welt gewandert war."

Es war eine schwierige Aufgabe, die in der vereinigten Darstellung dieser beiden Visionen Giotto gestellt war und eine befriedigende Lösung nicht möglich, um so weniger als der Raum beschränkt war. So entschloß er sich, das Fresko in direkte Beziehung mit dem vorhergehenden zu setzen, die Erscheinung, die dort dem einen Bruder zu Theil ward, zugleich dem Augustinus und dem Bischof werden zu lassen. Da der Traum des Bischofs wenig Anziehendes bot, gab er Diesen rechts auf seinem Lager nur in halber Figur und konzentrirte das Hauptinteresse auf die andere Szene, die, phantasievoll frei erfunden, wie es die kurze Erzählung

Bonaventura's gestattete, zu den trefflichsten Kompositionen des ganzen Cyklus gehört. In einem kirchenartigen Raum sieht man Augustinus, wie er eben, von einem Mönche gehalten, von überirdischer Gewalt gleichsam und innerer Sehnsucht zugleich vom Lager erhoben, sitzend die Arme nach dem gen Himmel fahrenden Vater ausstreckt. Erstaunt und betrübt betrachten ihn die umstehenden Mönche, von denen einer ihn stützt. Ein anderer naht sich vorn von rechts mit fragender Bewegung, ein dritter rechts wird die Vision gewahr und fährt erstaunt mit der Rechten an den Kopf. Ergreifender, wahrer konnten die Worte der Sehnsucht und Liebe: „Erwarte mich, Vater, ich komme!" nicht zum Ausdruck gebracht werden. Es ist wunderbar zu sehen, zu welcher Freiheit der Gestaltung im Laufe der Arbeit Giotto schon vorgedrungen, wie sicher, ja unfehlbar er die inneren Anschauungen zu monumentalen, ergreifenden Darstellungen zu gestalten wußte. Und solche Kompositionen sollte ein Meister zweiten Ranges geschaffen haben? Was bliebe dann von Giotto's Ruhme übrig?

Das Fresko der Capella Bardi, das dieselben Szenen bringt, steht hinter diesem ersten glücklichen Wurfe weit zurück. Kommt hier auch der Bischof mehr zu seinem Rechte, der, schlafend auf dem Lager ausgestreckt, vor dem zwei Männer sitzen, die Halbfigur des die Hände erhebenden Franz erscheinen sieht, so geht der Vision des Augustinus der Zauber jener überzeugenden Unmittelbarkeit, die Lebendigkeit ab. Warum Giotto wohl den Bruder hier ruhig betend nach rechts gewandt auf dem Lager sitzen läßt, an dem er doch früher so wahr die Sehnsucht und Aufregung eines Sterbenden gezeigt? Gelassen steht die Schaar der Mönche, welche die Exequien zu feiern gekommen sind, am Fußende, nur einer fährt erstaunt zurück, woraus erst man zu schließen berechtigt ist, daß Augustinus eben seine Vision mittheilt. Das bezeugt auch der lauschende Kopf eines anderen Mönches, der hinter Diesem sichtbar, den Vorhang zurückzieht. Der Unterschied der beiden Kompositionen liegt darin, daß man, um die in S. Croce zu verstehen, genau den Vorgang kennen muß, während vor dem Bilde in Assisi Jeder sogleich fühlt, es stelle die beseligende Vision eines Sterbenden vor.

Spätere Darstellungen der Legende kenne ich nicht.

22. Die Bekehrung des Hieronymus. (Abb. 21.) Die älteren Biographen wissen Nichts von dieser Begebenheit, erst

Bonaventura schildert sie folgendermaßen[1]): „Die Bürger von Assisi, so viel ihrer kommen wollten, wurden zugelassen, jene heiligen Stigmata mit ihren Augen zu betrachten und mit ihren Lippen zu küssen. Einer aber unter ihnen, ein Edler, gelehrt und klug, Hieronymus von Namen, ein sehr berühmter und gefeierter Mann, der an den heiligen so gestalteten Wundenmalen gezweifelt hatte und ungläubig war wie Thomas, bewegte glühender und kühner angesichts der Brüder und der anderen Bürger die Nägel und betastete die Seite mit seinen eigenen Händen, damit er, indem er jene wahrhaftigen Zeichen der Wunden Christi befühlend berührte, jeden Zweifel aus seinem und Aller Herzen wie eine Wunde wegschnitte. Deßwegen er auch selbst vielen Anderen zum beständigen Zeugen dieser mit solcher Gewißheit erkannten Wahrheit wurde und sie mit einem Eide bei Berührung des Allerheiligsten befestigte. Die Brüder aber und Söhne, die zum Ende des Vaters herbeigerufen waren, weiheten jene Nacht, in welcher der holde Bekenner Christi abgeschieden war, derart mit göttlichen Lobgesängen, daß es schien, es wären nicht die Exequien eines Abgeschiedenen, sondern eine Engelwache."

Es lag im Stoffe, daß dies Bild der Darstellung von Franziskus' Tode sehr ähnlich ausfallen mußte. Der Heilige liegt auf der Bahre und vor ihm kniet halb nach links gewandt der vornehm gekleidete Hieronymus und berührt mit der Linken die Seitenwunde. Links und rechts nahen sich einige Bürger, rechts zuvorderst ein Soldat, der auf das Wunder hinweist. Nahe hinter der Leiche steht dichtgedrängt die Schaar der Mönche, Kerzen in den Händen; ein Priester, von zwei Gehülfen begleitet, deren einer den Sprengwedel ins geweihte Wasser taucht, liest die Messe. Zu Häupten und zu Füßen stehen Mönche in Chorgewändern mit großen Fackeln. Der Querbalken in der Höhe, auf welchem Bilder der Maria mit Kind, des Gekreuzigten und des Michael nach der Sitte der Zeit angebracht sind, kennzeichnet den Raum als Inneres der Portiuncula. — Auch hier hat das Verlangen, die Exequien nach Bonaventura's Vorgang möglichst festlich zu schildern, zu einer Ueberfüllung geführt, die der Durchbildung und Lebendigkeit der einzelnen Figuren etwas geschadet hat. Daß die Bekehrung des Hieronymus später von Giotto und der folgenden

[1]) XV, S. 782.

Kunst mit der Darstellung des Todes verbunden wird, ist bereits bemerkt worden.

23. Der Leichnam vor San Damiano. (Abb. 36.) „Als es aber Morgen geworden, nahmen die Schaaren, die zusammen gekommen waren, Baumzweige, vervielfältigten die Wachskerzen und trugen unter Hymnen und Gesängen den heiligen Leichnam nach der Stadt Assisi. Als sie aber an der Kirche San Damiano vorbei kamen, in welcher jene edle Jungfrau Clara, die jetzt verklärt im Himmel ist, damals eingeschlossen mit den Jungfrauen weilte, und dort ein wenig Halt machten, boten sie den heiligen, mit himmlischen Perlen geschmückten Leichnam jenen heiligen Jungfrauen dar, ihn zu sehen und zu küssen.“[1])

Nur eine bildliche Darstellung dieser Szene, die in der Kirche zu Assisi, ist uns erhalten, aber wir brauchen auch keine andere, den Zauber dieses rührenden Abschiedes ganz und voll zu empfinden. Es ist wohl das herrlichste aller der Bilder, in denen Giotto so jung so Bewundernswerthes geschaffen, und immer wieder kehrt man zu ihm zurück, sich von ihm entzücken und rühren zu lassen.

Soeben haben die Träger der Bahre, vornehme Bürger von Assisi, dieselbe vor der reichen Fassade der Kirche niedergelassen, da eilen von Liebe und Sehnsucht getrieben die lieblichen, jugendlichen Nonnen heraus, von dem theuren Vater und Freunde für immer Abschied zu nehmen. Ihnen voran Clara selbst, die den Blick auf die stillen, leblosen Züge des Todten gerichtet, sich zu ihm neigt, mit der Linken die Seitenwunde berührend, mit der Rechten seinen Kopf hebend. Neben ihr ist in heißer Liebesbrunst eine Schwester niedergesunken, seine Hand zu küssen. Eine dritte drückt den Mund auf das Mal des Fußes, während sieben andere thränenden Blickes aus der Dunkelheit der Kirche hervoreilen, gleich aufgescheuchten Tauben, wie schön gesagt worden ist. Links steht die Schaar der Bürger und Mönche, Kerzen in der Hand, deren Schein die Kirche hell erleuchtet, ein Knabe ist auf einen Baum gestiegen, Zweige zu brechen. Schlichter und ergreifender hätte der wortlose Schmerz, die lautere Liebe dieser gottgeweihten Jungfrauen nicht dargestellt werden können — noch haben sie nicht die Sprache gefunden, ihr Leid zu klagen, nur der Blick, der unbeweglich an dem Todten hängt, kündet von der nach Ausdruck

[1]) B. XV, S. 782.

ringenden Empfindung. Bald wird sie überströmen in Worten, wie sie ihnen Thomas von Celano in den Mund gelegt: „O Vater, Vater! Was werden wir nun thun! Warum verläßt du uns Unglückliche, wem überläßt du uns so vereinsamt? Warum hast du uns nicht vor dir fröhlich dahin gesandt, wohin du gehst, statt uns leidend hier so im Stiche zu lassen? Was willst du, daß wir so eingeschlossen in diesem Gefängniß thun, da du beschlossen, niemals mehr, wie du pflegtest, uns zu besuchen? Mit dir geht all unsere Tröstung von hinnen, und der Welt begraben bleibt uns kein gleicher Trost. Wer wird fortan uns trösten in unserer so großen Armuth an Verdiensten sowohl als Dingen? O Vater der Armen, der Armuth Freund! Wer wird fortan in der Stunde der Versuchung uns, die wir so zahllose Versuchungen schon erlitten, beistehen, ein sorglicher Kenner der Versuchungen? Wer wird fortan uns Geprüfte in der Stunde der Prüfung trösten, ein Helfer in Prüfungen, die allzu sehr uns getroffen? O bitterste Trennung, o feindliche Entfernung! O allzu entsetzlicher Tod, der du Tausende von Söhnen und Töchtern, solchen Vaters beraubt, vernichtest, der du dich eilst, unwiderruflich ihn zu entfernen, Dank Dem unsere Bestrebungen, so gering sie auch sind, in reichster Blüthe standen!“ [1])

24. Die Kanonisation. Die Beschreibung der Festlichkeit, als zu weitläufig zu erzählen, unterläßt Bonaventura. Von den anderen Biographen sagen nur die tres socii in kurzen Worten: „es erfolgten dann diese Dinge in der Stadt Assisi in Gegenwart von vielen Prälaten und namentlich auch von Fürsten, Baronen und einer unzähligen Menge Volkes aus allen Theilen der Welt, die eben jener Herr und Papst zu der Feierlichkeit im Jahre 1228, im zweiten Jahre seines Pontifikates, hatte zusammenrufen lassen.“ [2]) So blieb es Giotto überlassen, nach seinem Gutdünken die Festlichkeit darzustellen. Die Heiligsprechung gewissermaßen zu begründen, brachte er zugleich einige Figuren an, die bei dem Sarkophage, der vorn unten steht, Hülfe suchen und in deren einer, die vorne liegt, vielleicht jenes Mädchen mit dem verwachsenen Kopf zu sehen ist. Leider ist die kleinere obere Hälfte des Bildes

[1]) Th. I Leg. lib. II cap. IV, S. 715 f. — Danach kürzer in der Anon. II Leg. § 29, S. 672.

[2]) T. s. XVIII, S. 741.

total zerstört. Rings um die Lade ist eine große Volksmenge versammelt: links stehen zahlreiche Männer, hinten einige Mönche, rechts sitzen viele Frauen, die zum Theil ihre Kinder mitgebracht haben. Dahinter rechts sieht man drei Bischöfe und einen in traurige Gedanken vertieften Mönch sitzen, hinter denen wiederum viel Volk sich zusammendrängt. Links war die Kanzel, auf der man sich den Papst, die Heiligsprechung vollziehend, zu denken hat. Man sieht, wie eifrig der Künstler bemüht war, durch wechselnde Handlung und Ausdruck der Köpfe, durch gruppenweise Anordnung der Figuren die allzuleicht sich ergebende Monotonie zu vermeiden.

Außer dieser Darstellung der Szene kenne ich keine andere.

25. Die Vision Gregor's IX. (Abb. 22.) Eigentlich hätte dieses Bild richtiger seinen Platz vor dem eben besprochenen erhalten sollen, da die Begebenheit zeitlich vorangeht und Gregor ja erst durch die Erscheinung bewogen wird, Franz heilig zu sprechen. Doch hielt sich Giotto an die thatsächliche Reihenfolge des Bonaventura, der im 1. Kapitel der Wunder die Vision, von der alle früheren Biographen nichts wissen, folgendermaßen berichtet[1]):

„Denn der Papst Gregor IX. seligen Angedenkens, von dem der heilige Mann weissagend vorausgesagt, daß er zur apostolischen Würde erhoben werden sollte, trug, bevor er den Fahnenträger des Kreuzes dem Verzeichniß der Heiligen beischrieb, ein Bedenken und Zweifel im Herzen über die Seitenwunde. In einer Nacht aber, wie der glückselige Priester selbst unter Thränen berichtet hat, erschien ihm der selige Franziskus mit scheinbar strengem Gesicht im Traume: und das Zaudern seines Herzens der Lüge zeihend, erhob er den rechten Arm, enthüllte die Wunde und forderte eine Schale von ihm, das sprudelnde Blut, das aus der Seite floß, aufzufangen. Da bot ihm in der Vision der Papst die verlangte Schale, die bis zum Rande mit dem aus der Seite hervorströmenden Blute sich zu füllen schien. Von da an begann er von solcher Verehrung für jene heilige Wunde bewegt zu werden und von solchem Eifer zu erglühen, daß er in keiner Weise es mehr dulden konnte, daß irgend Jemand sich herausnahm, jene schimmernden heiligen Zeichen durch hochmüthige Bekämpfung zu schwärzen, ohne ihn mit strengem Vorwurf zu verwunden."

Auf reichem Lager, das mit einem Baldachin überspannt ist,

[1]) B. XVI, S. 784.

läßt Giotto den Papst, den Kopf auf die Hand gestützt, schlafen, mit der Rechten die Phiole in Empfang nehmen, die ihm der hinten stehende Franz, der mit der Rechten seine Wunde entblößt, reicht. Vorn auf dem Boden sitzen vier Diener, der eine rechts in Schlaf versunken, ein anderer so eben wie von einem Geräusch erwacht, auch der dritte aufmerksam geworden lauschend, der vierte links den Rosenkranz betend. Wie schon früher läßt der Künstler also auch hier die Vision auf unbewußt sie empfindende Nebenpersonen wirken, wodurch er den Beschauer auf das Wunderbare des Vorganges aufmerksam macht, der sonst durchaus wirklich erscheinen würde. Darin aber ganz besonders verräth sich das feine und rein künstlerische Gefühl Giotto's, welches seine Bilder aus der Sphäre untergeordneter Illustrationen eines als bekannt vorausgesetzten Textes zu selbständigen, sich aus sich selbst erklärenden Schöpfungen erhebt. Die Komposition kam ihm wieder in Erinnerung, als er in Santa Croce die bereits besprochene Vision des Bischofs von Assisi malte. Vielleicht auch hat er den Vorfall als Traumbild, nicht als eigentliche Vision aufgefaßt, da er, wie später der Meister der Fresken in Verona, den Heiligen an das Bett herantreten läßt. Auf dem Altar der Massegne erscheint Dieser in der Luft schwebend.

26. Die Heilung des Mannes von Ilerda. Wir werden im Folgenden sehen, daß Giotto, die Wunderkraft des Heiligen nach dessen Tode zu schildern, nicht jene älteren Darstellungen wiederholte, die ihm weniger Gelegenheit bieten mochten, fesselnde Kompositionen zu entwerfen, und zudem meist die Anwesenheit des Franz selbst vermissen ließen, sondern daß er sich an einige ausführliche Schilderungen Bonaventura's hielt. Zunächst an jene von dem Manne in Katalonien, der eines Nachts auf einsamem Wege, für einen Andern angesehen, angefallen und schwer verwundet wurde. Der eine Arm samt der Schulter war vom Körper getrennt worden und in der Brust klaffte eine offene Wunde. Von den Aerzten aufgegeben, von seiner Frau selbst, die den schlimmen Geruch nicht ertragen konnte, vermieden, ging er dem gewissen Tode entgegen und suchte seine Hülfe nur noch bei seinem geliebten Schutzheiligen Franz. „Und siehe, während er auf seinem elenden, einsamen Schmerzenslager lag und wachend laut wehklagend immer wieder den Namen des Franziskus rief, stand Einer bei ihm in Gestalt eines Minoriten, der, wie ihm schien, durch's

Fenster eingetreten war; Der rief ihn beim Namen und sprach: weil du Glauben gehabt hast in mich, siehe, so wird dich der Herr befreien. Als aber der Kranke ihn fragte, wer er sei, erwiderte er, er sei Franziskus. Und sogleich sich ihm nähernd löste er die Binden der Wunden und salbte, wie es schien, alle seine Wunden mit Salbe. Sobald er aber die weiche Berührung jener heiligen Wunden, die durch die Kraft der Stigmata des Erlösers zu heilen vermochten, merkte, ward die Fäulniß vertrieben, das Fleisch wiederhergestellt und die Wunden zusammengefügt, und heil und unversehrt erlangte er das frühere Wohlsein wieder; als das geschehen, schritt der selige Vater hinweg." Da ruft der Genesene die Frau, die kommt mit den Nachbarn und alle verwundern sich über das Geschehene.

Auf andere, noch glücklichere Weise, wie auf dem vorigen Bilde, macht Giotto hier diesen Vorfall verständlich. Während links zwei Frauen, das Zimmer verlassend, dem draußen stehenden Arzte sich zuwenden, der in einer Gebärde des Verzweifelns die Hände nach unten streckt, ist bereits Franz, von zwei Engeln gefolgt, deren einer das Salbenbüchschen hält, an das Lager des Kranken herangetreten und schließt mit der Rechten dessen breite Seitenwunde, von der er die Binden gelöst hat. Von den Himmelsbewohnern geleitet, scheint er sichtbarlich aus der Höhe herniedergestiegen, dem treuen Bekenner zu helfen. Der scharfe Kontrast zwischen der Ohnmacht der Menschen, die den Gatten und Freund aufgeben, und der Kraft des Himmels, die ihn rettet, verleiht dem Bilde jenes dramatische Gepräge, das Giotto's eigenstes Erbtheil war.

27. Die Beichte der vom Tode Erwachten. Auch von diesem Wunder weiß erst Bonaventura zu erzählen[1]): „In dem Kastrum des Berges Maranus dicht bei Benevent war eine Frau, die in besonderer Verehrung am h. Franz hing, den Weg alles Fleisches gegangen. Als aber die Kleriker bei Nacht, die Exequien und Vigilien mit Psalmen zu singen, zusammengekommen waren, erhob sich plötzlich Angesichts Aller die Frau auf dem Bette und rief Einen, der dabeistand, nämlich ihren Pathen, herbei, und sprach: ‚Ich will beichten, Vater! Denn gestorben bereits sollte ich einem harten Gefängniß überantwortet werden, da ich die Sünden, die

[1]) B. XVI, S. 785.

ich dir offenbaren werde, noch nicht gebeichtet hatte. Aber der h. Franziskus, dem ich lebend mit fromm ergebenem Sinne gedient habe, bat für mich, und so ward es mir bewilligt, jetzt zum Körper zurückzukehren, daß ich durch Enthüllung jener Sünde das ewige Leben mir erwerbe. Und siehe vor euren Augen werde ich, habe ich sie geoffenbart, zur versprochenen Ruhe eilen.' Zitternd also dem zitternden Priester beichtend, legte sie sich, nachdem sie die Absolution empfangen, ruhig auf das Lager zurück und entschlief selig im Herrn."

Selbst Giotto mochte es nicht recht glücken, diesen für bildliche Wiedergabe wenig geeigneten Vorfall darzustellen. Obgleich man links in der Höhe Franz, für die Seele betend, vor Christus knieen sieht, obgleich das eigentlich Wesentliche durch den Engel, der über der Beichtenden schwebend einen Teufel vertreibt, näher zu kennzeichnen versucht ist, vermag doch das Bild nicht, lebhafte Empfindungen in uns hervorzurufen. In einem hohen Raume sitzt nach links gewandt die Frau auf der Bahre und vertraut dem hinten knieend sich zu ihr neigenden alten Beichtiger ihr Geheimniß. Rechts stehen fünf zwischen Klage und Erstaunen schwankende Frauen und ein Kind, links eine Anzahl von Geistlichen, die mit Kerzen zur Feier der Exequien gekommen sind. Stärker noch wie auf dem vorhergehenden Fresko, macht sich eine Neigung für übertrieben lange Gestalten geltend.

28. Befreiung des Häretikers Petrus. (Abb. 23.) Ein der Häresie angeklagter Mann, Namens Petrus, war unter Gregor IX gefangen genommen worden und wurde vom Bischof von Tibur in dunklem Gefängniß bei spärlicher Kost gehalten. Da er aber in sich ging, jeglichen falschen Glauben von sich that und sich dem h. Franz empfahl, erbarmte sich Gott seiner. „Denn vor der Nacht seines Festtages um die Abenddämmerung stieg der h. Franz sich erbarmend in den Kerker hinab; und Jenen bei seinem Namen rufend, befahl er ihm, schnell sich zu erheben. Der aber von Furcht erschreckt, wer der Fragende sei, hörte, der h. Franziskus sei da. Und als er sah, daß durch die Kraft der Gegenwart des h. Mannes die Fesseln seiner Glieder gebrochen zu Boden fielen und daß die Thüren des Kerkers geöffnet wurden, da die Nägel von selbst heraussprangen, und der Weg hinauszugehen ihm offen stehe, da konnte er vor Staunen darüber, daß er endlich befreit, nicht fliehen, sondern erschreckte an der Thüre schreiend alle

Wächter. Als diese dem Bischof gemeldet, daß er befreit von den Fesseln sei, eilte der Priester, nachdem er den Vorgang der Sache erkannt, fromm und bewegt zum Gefängniß und betete, offenkundig die Kraft Gottes erkennend, daselbst den Herrn an. Die Fesseln wurden auch vor den Papst und die Kardinäle gebracht, die, als sie sahen, was geschehen war, sehr verwundert Gott segneten.[1])

Dieses Wunder, das nur von Bonaventura erzählt wird, beschließt den Cyklus der Darstellungen in der Oberkirche. Giotto wählt den Augenblick, in dem der Gefangene in schlichtem Gewande aus dem Thore eines runden Baues, über dem eine der Trajanssäule nachgebildete Säule emporragt, das Fußeisen in der Hand, dasselbe dem Bischof weisend hervortritt. Zwei Krieger stehen links hinter ihnen und machen den Letzteren, der betend auf den Knieen liegt, auf das Wunder aufmerksam. Weiter links stehen vor einem eigenthümlichen Gebäude mit durchbrochenem Thurme fünf Geistliche, von denen der eine erstaunt nach oben blickend die gen Himmel fliegende Gestalt des Heiligen gewahrt. Die Komposition, deren Eindruck durch die manierirte Länge der Figuren etwas beeinträchtigt wird, ist vortrefflich dramatisch entworfen — man könnte an ihr studiren, was unter dem fruchtbarsten Moment zu verstehen ist. Der geistige Urheber des Wunders mußte selbst noch sichtbar sein, sollte es verständlich werden. Die Oertlichkeit ward durch die antiken Bauwerke (das Septizonium des Severus) unschwer als Rom bestimmt. Eine durchaus andere Lösung der Aufgabe fand Giovanni Santi auf seinem Bilde in Cagli: da befreit Franz selbst, von einem Engel geleitet, aus dem Gefängniß den Bekehrten, auf dessen Namen sein in der Nähe stehender Schutzpatron Petrus hindeutet.

So ausführlich in den achtundzwanzig Fresken Giotto's in der Oberkirche zu Assisi die Franziskuslegende behandelt erscheint, so war doch damit der reiche Stoff noch nicht erschöpft. Noch wußte Bonaventura durch mancherlei Erzählungen die Künstler zu fesseln, und so scheint es geboten, ehe die Darstellung einiger später entstandenen Legenden ins Auge gefaßt wird, den besprochenen Werken noch eine Reihe anderer in der Betrachtung

[1]) B. XVI, S. 790.

folgen zu lassen, die das Lebensbild des Heiligen zu einem Ganzen abzurunden vermögen.

Die Erweckung des aus dem Fenster gefallenen Knaben, ein Wunder, das nur Bonaventura kennt[1]): „Das kaum siebenjährige Söhnchen eines Notares in der Stadt Rom, das in kindlicher Weise der Mutter, die zur Kirche des h. Markus ging, zu folgen verlangte, während es doch von ihr zu Hause zu bleiben gezwungen wurde, warf sich aus einem Fenster des Palastes herab und hauchte, durch die heftige Erschütterung zerschmettert, sogleich den Geist aus. Die Mutter aber, welche noch nicht weit fortgegangen war, kehrte auf das Geräusch des Stürzenden, den jähen Fall des theuren Pfandes der Liebe ahnend, schnell zurück; und als sie den Sohn durch so bejammernswerthen Fall ihr entrissen fand, legte sie an sich selbst die rächenden Hände und regte durch Schmerzensgeschrei die ganze Nachbarschaft zur Klage auf. Ein Bruder aber vom Orden der Minoriten, Namens Raho, der sich dorthin um zu predigen begab, eilte zu dem Knaben hin und sprach, erfüllt vom Glauben zum Vater: glaubst du, daß der Heilige Gottes: Franz deinen Sohn von den Todten erwecken kann, Dank der Liebe, die er immer zu Christus gehabt, der gekreuzigt wurde, um den Menschen das Leben wiederzuschenken? Und auf die Antwort Jenes, er glaube fest und bekenne es im Glauben und wolle für immer der Knecht des Heiligen sein, wenn er durch Dessen Verdienst ein so großes Geschenk von Gott zu empfangen gewürdigt werde, warf sich jener Bruder mit dem ihn begleitenden Bruder im Gebet nieder, auch die anderen auffordernd, zu beten. Als dies geschehen, begann der Knabe ein wenig den Mund zu öffnen, erhob sich selbst mit offenen Augen und erhobenen Armen; und sogleich wandelte er vor Allen unversehrt, Dank der wunderbaren Kraft des Heiligen dem Leben und der Gesundheit zugleich wiedergeschenkt."

Als eine Ergänzung zur Legende der Oberkirche finden wir diese Begebenheit, wie die folgende, an der Schlußwand des rechten Querschiffes der Unterkirche dargestellt und zwar von demselben Meister, der die Kapelle des h. Nikolaus ausgemalt hat und der wohl kein Anderer als Giotto selbst ist.[2]) Dieser sah sich hier ge-

[1]) Cap. XVI, S. 786.

[2]) Vergl. Beschreibung von S. Francesco w. u. Abb. Plon. Pl. XXVI, S. 268.

nöthigt, wollte er verständlich sein, zwei verschiedene Zeitpunkte der Handlung neben einander zu schildern. Links fällt aus dem thurmartigen Palaste kopfüber der Knabe herab. Unten aber sieht man ihn, wie er wiedererweckt zum Leben betend sich erhoben hat. Dicht hinter ihm, mit innigem Blick ihn anschauend, kniet die Mutter, links sind drei andere Frauen, rechts von ihm die beiden Mönche niedergesunken, um die sich im Kreise eine große Menge knieender Frauen versammelt hat. Vor ihnen befindet sich im Gebet vertieft der Vater, während vor der Fassade von S. Marco Leute stehen, von denen einer gen Himmel schaut, wo eben Franz von einem Engel gefolgt verschwindet. Einige andere Zuschauer sieht man im Hintergrund. Die Darstellung läßt das rechte dramatische Leben vermissen, man liest auf den Gesichtern wenig mehr als eine dankbare Frömmigkeit, da doch der wunderbare Vorfall staunenswerth genug war, die Augenzeugen in lebhafte Erregung zu versetzen. Dazu macht sich eine gewisse Unklarheit in der gedrängten Anordnung geltend.

Einfacher und wirksamer ist des Taddeo Gaddi kleines Bildchen in der Berliner Gallerie (Nr. 1074) komponirt, obgleich hier die Handlung in drei aufeinanderfolgenden Momenten geschildert wird. Links stürzt aus dem Fenster eines Gebäudes der weiß und roth gekleidete Knabe herab. Dann sieht man ihn unten, in ein Leichentuch gehüllt, liegen und neben ihm links die Mutter knieen, die mit emporgestreckten Armen zu dem ihr erscheinenden Franz betet, während rechts die beiden Mönche knieen, hinten eine Frau. Doch schon ist auch das Wunder vollzogen: hinter der Bahre steht dankbar betend der lebende Knabe.

Domenico Ghirlandajo, der das Unkünstlerische in diesem Nebeneinander empfand, versetzt den Sturz des Kindes kaum erkennbar in die perspektivisch hinten gesehene Straße und beschränkt sich darauf, den Augenblick der Erweckung wiederzugeben. Er läßt den durch das Machtwort des in der Höhe erscheinenden halbfigurigen Franz soeben erwachten Knaben auf der Bahre in der Mitte sitzen, neben der zwei Frauen sitzen und eine dritte erstaunt die Hände bewegend steht. Links kniet mit aufgelösten Haaren die betende Mutter, hinter ihr die beliebte Schaar florentiner Bürger und Frauen, denen ganz rechts eine andere entspricht. Rechts knieen betend aufschauend die Mönche. Wie bei Taddeo ist hier keine bestimmte Figur auf den Vater zu

deuten. Das Ganze geht so theilnahmlos vor sich, daß man kaum glauben sollte, ein bedeutsames Wunder sich vollziehen zu sehen.

Erweckung des durch den Einbruch eines Hauses Getödteten. Die Begebenheit, die eben so schwer wie die vorhergehende bildlich darzustellen war, wird folgendermaßen von Bonaventura und zwar von ihm allein berichtet[1]):

„In der Stadt Suessa, in einem Theile, der ‚Bei den Säulen' genannt wird, brach plötzlich ein Haus zusammen, verschlang einen Jüngling und tödtete ihn sofort. Die Männer aber und Frauen, die, von dem Getöse des Zusammenbruchs aufgeregt, von allen Seiten zusammenliefen, erhoben hie und da das Holz und die Steine und gaben der unglücklichen Mutter den todten Sohn zurück. Diese aber, von bitterstem Schluchzen erfüllt, rief so laut sie es konnte mit schmerzerfüllten Worten: ‚H. Franziskus, h. Franziskus, gieb mir meinen Sohn wieder'. Nicht allein aber sie, sondern alle Anwesenden erflehten mit Ungestüm die Hülfe des seligen Vaters. Da aber kein Laut noch ein Gefühl in ihm war, legten sie den Leichnam auf eine Bahre und erwarteten den kommenden Tag, ihn zu begraben. Die Mutter jedoch, die Glauben an den Herrn hatte, that ein Gelübde, sie wolle den Altar des h. Franz mit einer neuen Decke bekleiden, wenn er ihren Sohn ins Leben zurückriefe. Und siehe da, um die Mitternachtsstunde begann der Jüngling zu gähnen, und wie die Glieder warm wurden, erhob er sich lebendig und unversehrt und brach in Worte des Lobes aus. Aber auch den Klerus, der zusammen gekommen war, und das ganze Volk forderte er auf, Gott und dem h. Franz mit fröhlichem Geiste Lob und Dank darzubringen."

In zwei Darstellungen, die links und rechts von dem Eingang zur Nikolauskapelle sich befinden, zerlegt Giotto die Ereignisse der Erzählung. Auf der einen sieht man neben dem eingebrochenen Hause zwei Männer den Leichnam halten, der von drei Bürgern traurig betrachtet wird, während die Mutter mit aufgelösten Haaren den verlorenen Liebling küßt. Hinter ihr stehen klagend, an den Haaren sich reißend und die Wangen zerkratzend, drei andere Frauen, noch andere Klagende kommen von rechts. Auch hier macht sich eine gewisse Willkür in der Anordnung geltend, der Schmerz ist mit großer Leidenschaftlichkeit dargestellt. Auf dem

[1]) B. Cap. XVI, S. 786.

andern Bilde sehen wir eine große Anzahl von Klerikern und Bürgern links vor einem Hause mit offener Loggia, in der Franz fliegend den sich erhebenden Todten erfaßt und segnet, versammelt. Ein in mißlungener perspektivischer Ansicht zu klein gerathener Mann weist sie zurück auf den rechts hinter ihm die Treppe herabsteigenden Erweckten, dem betend die Frauen folgen. Rechts vorne wohnt eine Gruppe von Männern dem Vorgang bei. Beide Kompositionen verrathen die Stileigenthümlichkeiten Giotto's, lassen sich aber an Prägnanz und künstlerisch harmonischer Auffassung den Fresken der Oberkirche nicht gleichstellen.

Das Martyrium der sieben Brüder. Obgleich das Ende der sieben gottbegeisterten Franziskaner nicht eigentlich mit dem Leben des Franz zusammenhängt, hat man doch frühe angefangen, es mit in die Darstellungen desselben einzureihen und so Franz selbst in der Höhe schwebend erscheinen und seinen Söhnen in der Stunde des Todes durch seine Gegenwart Muth verleihen zu lassen. Die Legende selbst weiß Nichts davon zu erzählen, sie schildert nur, wie sich unter Leitung des Daniel, Ministers von Calabrien, die Brüder Samuel, Angelus, Donatus, Leo, Nikolaus und Hugolinus, von sehnlichem Verlangen nach dem Martyrium getrieben, nach Afrika in die Stadt Septa zu den Sarazenen begeben. Durch Nichts abgeschreckt zu predigen und vergeblich vom Könige zum Widerruf aufgefordert, befiehlt Dieser endlich sie zu tödten. Da lassen sie sich von Daniel, der sie umarmt und in ihrer Gottergebenheit stärkt, segnen und schreiten dann muthig in den Palast des Königs. „Sie gingen aber in großer Freude und den Herrn mit unendlicher Lust der Seele lobend dahin, gleich als ob sie zu einem prächtigen Mahle geladen wären. Als sie aber zum Ort der Todesstrafe gekommen, beugten sie ihren Nacken, empfahlen die Seelen dem Herrn und erlangten durch Trennung der Häupter die Krone des Märtyrerthums. Ihre heiligen Köpfe aber wurden zermalmt und die Körper elendiglich von den Kindern und Sarazenen zerstückelt.“ [1])

Die zwei ältesten erhaltenen Darstellungen sind ein der bekannten Folge angehöriges Bildchen des Taddeo Gaddi in der Akademie zu Florenz und die Reste eines großen Fresko des Am-

[1]) Nach dem Text der Legende bei Sedulius: Historia seraphica vitae B. P. Francisci. Antwerpiae 1613. S. 175—77.

brogio Lorenzetti in S. Francesco zu Siena. Auf ersterem schwingt soeben der Henker das Schwert, einem über den Leichen anderer Mönche knieenden Mönch den Kopf abzuschlagen. Am Leben sind nur noch der links stehende Minister und ein Bruder. Rechts zwei Soldaten. Oben erscheint Franz vor einer Glorie, aus der Gottes Hand kommt, wie er auf die Schreckensszene herabweist und für die unglücklichen Söhne bittet. Bewegter, aufgeregter schildert Lorenzetti den Vorfall. Da sitzt der barbarische König in gothischer Halle, das Schwert über die Kniee gelegt, auf dem Thron und schaut nach links, wo vorne ein Henker das Schwert gegen einen von drei knieenden Mönchen schwingt, während im Hintergrunde einige Befehlshaber zuschauen. Franz selbst ist hier nicht sichtbar. Wohl aber auf dem Relief des Benedetto da Majano, das unzweifelhaft die vollendetste bildliche Darstellung des Vorganges ist. Hier sieht man auf seinem Thronsessel rechts den Sultan mit einem seiner Weisen sprechen, während links ein halbnackter Mann sein Schlächterhandwerk betreibt. Vier Brüder liegen schon enthauptet, dem fünften droht der Streich, zwei andere knieen gottergeben seitwärts. Hinter ihnen stehen einige andere Mönche. Im Hintergrunde gewahrt man vor einer Kirche Daniel, wie er die dem Tod Geweihten segnet, während Franz knieend in der Höhe von den Händen Gottes die Gewährung seiner Fürbitte erhält. — Die Freskenreste in einer Seitenkapelle von S. Francesco in Pistoja sind zu gering, als daß sich Bestimmtes über die Komposition aussagen ließe, und von den Gemälden Lorenzo's di Bicci an der Fassade von S. Croce und Perugino's in S. Francesco zu Perugia, von denen Vasari spricht, ist Nichts mehr erhalten.[1])

Auf den Antheil, den Franz an den in sehr geringer Zahl erhaltenen Darstellungen des Lebens der Chiara hat, namentlich auf ihre Weihe zur Himmelsbraut, ist nur kurz noch hinzuweisen, auch verdienen eine Anzahl unwesentlicher Begebenheiten, die in dem ermüdend ausgesponnenen Cyklus im Klosterhofe von S. Croce verbildlicht wurden, nur flüchtige Erwähnung: wie er die Regel schreibt, Almosen spendet, verschiedene seiner Jünger einkleidet, wie Petrus und Paulus ihm erscheinen und den Schatz der Armuth zusichern[2]), wie der Knabe, der ihn Nachts vor himmlischer Er-

[1]) Vasari II, S. 51 und III, S. 580.

[2]) Fioretti cap. XIII.

scheinung beten sieht, leblos zu Boden gesunken[1]), und andere künstlerisch und inhaltlich wenig interessante Dinge. Bemerkenswerth ist nur, daß auch jene Vision des Pacificus, in der Dieser zwei sich kreuzende Schwerter vor dem predigenden Franz erscheinen sah, hier vorkommt. Jenes von der späteren, namentlich spanischen Kunst mit so großer Vorliebe verwandte Motiv des dem Saitenspiel des Engels lauschenden Heiligen, das auf die anmuthige Erzählung Bonaventura's zurückgeht[2]), fand ich nur einmal in dem uns beschäftigenden Zeitraum und dabei nebensächlich verwerthet in dem landschaftlichen Hintergrunde einer Madonnendarstellung des Andrea del Sarto, die sich jetzt im Museum zu Madrid befindet.

3. Die spätere Legendendichtung und ihre Darstellungen.

Im Laufe der Zeit ward die schon bei Bonaventura an wunderbaren Ereignissen so reiche Lebensbeschreibung des Franz noch durch allerlei, zum Theil in dessen Geiste, zum Theil spitzfindig absichtlich erfundene Begebenheiten erweitert und ausgeschmückt. Da gewann zunächst in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts die Ueberlieferung von dem durch Christus selbst ihm bewilligten Portiuncula-Ablaß eine festere Form. Dann entstand das für die weiteren Kreise des Volkes bestimmte Speculum, das mit stärkerer Hervorhebung des Wunderbaren den Lebenslauf des gotterfüllten Menschen neu erzählte. Endlich verstieg sich jener Bartholomäus Pisanus zu seinen „conformitates", in denen das Leben des Franz nach dem Christi umgemodelt und umgedeutet wurde. Im Allgemeinen hat diese spätere Dichtung der Kunst verhältnißmäßig wenig neue Stoffe zugeführt, wenn auch die Mönche wiederholt bei der Ausschmückung ihrer Kirchen den Künstlern statt des Bonaventura das Speculum als Richtschnur in die Hand gegeben haben mögen. So geschah es unter anderen in S. Bernardino zu Verona, woselbst die Fresken als Erklärung noch jetzt zum großen Theil den Text des Speculums tragen. Doch hat auch schon Benozzo, wie gezeigt werden soll, einiges Wenige der neuen Franzlitteratur entlehnt. Im Wesentlichen aber folgt die Kunst des Quattrocento, wie wir gesehen, Giotto und Bonaventura, so daß in diesem Abschnitte nur Einzelnes ergänzend nachzutragen ist.

---

[1]) Fioretti cap. XVII.

[2]) B. V, S. 756 nach Th. II Leg. III, 66. S. 186.

1. Die Darstellungen der Legende des Portiuncula-Ablasses. Aus dem hellen Reiche poetisch verklärter Geschichte treten wir in das Halbdunkel willkürlicher Erfindung. Keiner der alten Biographen erwähnt auch nur mit einem Worte die wunderbare Ertheilung des Ablasses und dennoch ist dieser, als historisch beglaubigt, der katholischen Kirche das wichtigste Faktum in Franzens Leben geworden. Unter den Anhängern Luthers sind die Männer zu suchen, die zuerst mit Entrüstung die ganze Geschichte eine Fabel nennen: Erasmus Alberus und Martinus Chemnitius, denen am Ende des XVII. Jahrhunderts Remis folgt.[1]) Ist auch die Zahl der Gegner eine verschwindend kleine gegenüber den Gläubigen, so ist doch die Frage, wie Hase richtig sagt, für den Historiker längst entschieden. Wer mit Aufmerksamkeit in Suysken's Kommentar das dort am bequemsten zusammengestellte Material vergleicht, kommt ohne Wahl zu folgenden allgemeinen Resultaten.

Die alten Lebensbeschreibungen erwähnen den Ablaß nicht und die Versuche, dies Schweigen zu erklären, entbehren jeder Berechtigung. Es finden sich ferner keine päpstlichen Stiftungsbriefe. Erst im Jahre 1277 tauchen allerlei Zeugnisse auf, die sich auf einen pater Massäus — welcher unter den so genannten Jüngern gemeint sei, ist nicht herauszufinden — und den frater Petrus Zalfanus berufen. Die Erzählung ist hier noch einfach, weiß Nichts von der Erscheinung Christi, erwähnt nur die einmalige Bestätigung durch den Papst und die Verkündigung vor den sieben Bischöfen.[2]) Dann hört man erst wieder im Anfang des XIV. Jahrhunderts von der Legende und zwar durch einen fälschlich 1327 datirten, vielmehr bald nach 1307 geschriebenen Brief des Theobald, Bischofs von Assisi.[3]) Hier wird bereits von der nächtlichen Vision des Franz gesprochen, die ihn veranlaßt, zu Honorius zu gehen und von Diesem vollständigen Ablaß zu erbitten. Auf dem Heimwege erhält er in einem Traum die himmlische Bestätigung. In einem

---

[1]) Albertus: Der Barfuser Münche Eulenspiegel. Wittenberg. 1542. — Chemnitius: examen Conc. Trid. P. IV, c. 12. — Remis: tractatus brevis historico-theologicus 1697. — Ds.: dissertatio hist. theol. Köln. 1701.

[2]) Das wesentlichste Zeugniß das des Benediktus von Arezzo und Raymerius de Mariano v. J. 1299 in einem Codex von 1325 in Assisi.

[3]) Derselbe ist nämlich benutzt in der Chronica Fabrianensis, die ein 1322 gestorbener Bruder Franziskus geschrieben. Die Stelle könnte allerdings interpolirt sein. Es heißt aber vom frater Marinus, daß er „noviter circa annum 1307" gestorben sei.

Schreiben des Bischofs Konrad von Assisi 1335 endlich hat die Geschichte ihre endgültige Form erhalten. Hier tritt in ganz loser, unvermittelter Weise zu dem Bisherigen die Rosenlegende hinzu, und in recht geistloser Art ist die Handlung dadurch ausgedehnt, daß zwei Visionen in der Kapelle und in der Folge auch zwei Bestätigungen durch den Papst erzählt werden.[1]) Offenbar ist diese Legende gemacht worden! Die außerordentliche Verehrung, welche der Ort genoß, der Zusammenlauf des Volkes mag, wie Hase bemerkt, das Verlangen hervorgerufen haben, der Kirche durch den Ablaß eine noch höhere Bedeutung und Würde zu verleihen. Im Volke selbst mögen sich die wesentlichen Bestandtheile der Erzählung gebildet haben, die dann durch jene Schreiben der Bischöfe eine bestimmtere Form erhielten. Es scheint mir nicht unmöglich, daß speziell die Rosenlegende, welche ja an die ähnliche in Subiaco heimische Benediktinerlegende erinnert, schon vor des Franziskus Lebzeiten in irgend einer Weise mit dieser Benediktiner-Niederlassung Portiuncula in Beziehung gestanden.[2]) Um 1335 also erst hat die Geschichte von der Ertheilung des Ablasses an Franz ihre ausgeprägte Form erhalten. Damit geht es denn wohl zusammen, daß ihre älteste künstlerische Verherrlichung etwa in die Mitte des XIV. Jahrhunderts anzusetzen ist — nämlich jenes Fresko, welches angeblich Puccio Capanna an der Fassade der Portiuncula gemalt haben soll. Noch Giotto, als er die Oberkirche ausschmückte, hat offenbar Nichts von dem Ablaß gewußt: wie hätte er sonst vergessen dürfen, solch' bedeutungsvolles Ereigniß in dem Leben des Franz zu verherrlichen?

Ehe wir einen kurzen Blick auf die Darstellungen der Legende werfen, müssen wir diese, wie sie im Schreiben Konrad's verzeichnet ist, aber abgekürzt erzählen. Der Bischof verstand es nicht zu schildern, wie ein Thomas von Celano oder ein Bonaventura — die Unwahrheit rächte sich an ihm! Franz ist hier nicht derselbe Mensch, der uns so voll Leben, eine so ganz in sich abgeschlossene und verständliche Natur aus den älteren Lebens-

[1]) Vielleicht bezeichnet des Bartolus Geschichte des Ablasses, die 1470 in Trevi gedruckt sein soll, aber schon Anfang des XIV. Jahrh. geschrieben sein muß, das Zwischenstadium zwischen beiden Briefen. Auch hier die doppelte Bestätigung, nur fehlt noch die Geschichte von den sieben Bischöfen.

[2]) Vgl. zur Rosenlegende: Gregor's vita des heil. Benedikt in den Acta SS. März III. Bd. S. 278.

beschreibungen entgegentritt, sondern ein schemenhaftes Werkzeug kirchlicher Zwecke, wie tausend Andere. Welche ihm ganz widersprechende Rolle ist in dieser Geschichte dem schlichten, bescheidenen Manne zugedacht! Es giebt kein lehrreicheres Beispiel dafür, wie groß der Unterschied zwischen der historisch begründeten und nur volksthümlich ausgeschmückten Legende und der künstlich gezwungen erdachten Legende ist. Die alten Biographieen hat sozusagen Franz selbst gemacht, da er die Biographen unter den Bann seiner großen historischen Persönlichkeit zwang, jene Ablaßfabel ist auf Franz gedichtet worden. Dort lebendiger, rascher Fluß der Erzählung, farbenreiche und treffende Schilderung, hier ermüdende Weitschweifigkeit, trockener prosaischer Ton, Unglaubwürdigkeit der Handlung. Man sieht, es kam nur auf eines an, den Ablaß und seine Verkündigung immer von Neuem mit fataler Peinlichkeit zu wiederholen, als ließen sich durch Wiederholungen die unsicheren Sachen glaubhafter machen.[1])

Als Franz, so erzählt die Legende, eines Nachts in glühendem Gebete in seiner Zelle bei der Portiuncula verweilte, ward ihm geoffenbart, daß Christus mit Maria und vielen Engeln in der Kirche sich befinde. Er eilt dahin und wirft sich vor dem Altare zu Boden nieder. Da fordert ihn der Heiland auf, eine Bitte zum Heile des menschlichen Geschlechtes zu thun. Franz fleht ihn an, allen Denen, welche die Kirche betreten, Ablaß von ihren Sünden zu gewähren. Als Maria selbst sich für ihn verwendet, gewährt Christus die Bitte, befiehlt ihm aber, die Bestätigung in Seinem Namen vom Papste zu verlangen. Wohlgemuth macht sich Franz am anderen Morgen mit dem Bruder Massäus auf und geht zu dem damals in Perugia befindlichen Honorius III., dem er sein Anliegen vorträgt. Als Dieser ihn frägt, auf wie viele Jahre der Ablaß sich erstrecken solle, erwidert er: „Heiliger Vater, es gefalle Eurer Heiligkeit mir nicht Jahre, sondern Seelen zu geben.“ Dann erbittet er vollständige Indulgenz im Namen Christi. Nach einigem Zaudern sagt Honorius: fiat in nomine Dei, und läßt sich von dem Entschlusse auch nicht durch die Bedenken der Kardinäle abbringen.

[1]) Brief des Theobald: Acta SS. S. 879 ff. — Brief des Konrad ebds., auch bei B. Pisanus lib. conf. II. B. II. S. 135—139. Ital. Uebersetzung von Pieraccino Pieri von Florenz 1309, publ. in: Sulla indulgenza della Porziuncula, testo inedito dal Trecento, publ. da Luigi Lenzotti, Modena 1872. Danach bei Guasti: La basilica di S. M. d. Angeli. Florenz 1882. S. 15 ff.

„Darauf beugt der heilige Franziskus sein Haupt vor dem Papste zur Verehrung und geht fort, um den Palast zu verlassen und nach S. Maria degli Angeli zurückzukehren. Als ihn der Papst so weggehen sieht, ruft er ihn und sagt: ‚o einfältiger Narr, was nimmst du denn mit von diesem Ablaß?' Antwortet Franz: ‚Heiliger Vater, mir genügt Euer Wort allein. Ist es das Werk Gottes, so kommt es Ihm zu, es zu offenbaren, und darüber will ich kein anderes Instrument noch eine Bulle, außer daß das Papier die Jungfrau Maria, der Notar Christus sei und die Engel die Zeugen.' Auf dem Heimwege wird ihm dann in einem Traumbilde die Gewißheit der himmlischen Bestätigung des Ablasses." [1])

Nach der Portiuncula zurückgekehrt, betet darauf einst Franz Nachts in der Zelle, als der Teufel ihm naht und ihn versuchen will. Schnell entkleidet er sich, eilt nackt hinaus und wirft sich in die Dornen, sein Fleisch zu züchtigen. Siehe, da erscheint plötzlich großes Licht um ihn, und an dem Strauße fangen rothe und weiße Rosen zu blühen an, und eine Schaar von Engeln zieht an ihm vorbei nach der Kirche zu, ihn auffordernd, eben dahin zu Christus und Maria zu kommen. Im Begriff in die Zelle zu eilen, um sich anzukleiden, sieht er, daß er bereits durch ein Wunder mit der Tunika versehen. Da bricht er zwölf rothe uud zwölf weiße Rosen vom Strauch und eilt zur Kapelle, wobei es ihm scheint, als wäre der Weg mit seidenen Stoffen belegt. Als er die Rosen auf den Altar legt, gewahrt er über ihm Christus und Maria. Auf die Frage des Ersteren, warum er säume, den Wunsch der Mutter Gottes zu erfüllen, ersucht er den Herrn, ihm den Tag zu bestimmen. Auf Bitten der Maria nennt Dieser darauf die Zeit von der Vesper des 1. bis zur Vesper des 2. Augustes und befiehlt ihm, zum Papste zu gehen und ihm als Beleg seiner höheren Sendung die Rosen zu zeigen.

Mit drei Genossen macht sich Franz am nächsten Tage auf, kommt nach Rom, stellt sich mit Verehrung dem Papste vor und überreicht ihm die Rosen. Nachdem Honorius Rath gehalten mit den Kardinälen, gewährt er Franz den Ablaß für den bestimmten Tag und verspricht ihm, zu diesem die Bischöfe von Assisi, Perugia, Todi, Spoleto, Foligno, Nocera und Gubbio zu senden, damit

[1]) Soweit geht die Erzählung der Legende bei Theobald. Das folgende, die Bestimmung des Tages, taucht erst bei Bartolus und Konrad auf.

sie dem Volke die Gnade verkündeten. Als nun der Tag nahte, ließ Franz eine Kanzel bauen und begab sich mit den Bischöfen auf dieselbe. Auf ihre Bitten verkündete er dann selbst in langer Predigt dem versammelten Volke den Ablaß. Da erstaunten Jene, denn sie hatten nicht geglaubt, daß die Indulgenz für immer und alle Zeiten gelten sollte. Einer nach dem Andern nimmt das Wort, um Franz entgegen nur 10 Jahre Dauer für sie festzustellen, aber auf göttlichen Willen verwandeln sich ihnen unbewußt die eigenen Worte und sie wiederholen und bekräftigen wider die eigene Absicht, was Franz gesagt. So ward der Portiunculaablaß veröffentlicht.

Es ist wohl nicht nur ein Zufall, daß diese wenig fesselnde Legende, gleichsam als verdiente sie es nicht, von einem Künstler ersten Ranges nicht dargestellt worden ist, und daß die mit ihr sich beschäftigenden Bilder uns so kalt lassen, wie die Erzählung selbst. Der Erste, der die Ertheilung der Indulgenz zu malen hatte, war nach Vasari Puccio Capanna, dessen Fresko an der Oberwand der Fassade der Portiuncula schon zu des Aretiners Zeit arg von dem Lampenqualm geschwärzt war.[1]) In einem Briefe vom 11. Januar 1492, der an zwei Bürger von Assisi gerichtet ist und von einem Legat von 12 Gulden handelt, das von Mariotto di Lodovico d'Assisi gestiftet worden, „um jene Devotion oberhalb der Thüre der glorreichsten Jungfrau Maria zu restauriren", schlägt Bernhardin von Siena vor, das Geld lieber zu einem neuen Dormitorium zu verwenden, „das nothwendiger erscheint, als jene Malereien, die mir sehr gefallen, einmal weil sie fromm sind, dann auch wegen des Andenkens, das man hat, daß unser h. Vater selbst sie habe malen lassen. Denn ich fürchte, daß besagte Malereien durch Retouchiren verdorben werden"[2]). Offenbar meint er jenes Fresko des Capanna, doch scheint sein frommer Wunsch nicht in Erfüllung gegangen zu sein, da nach Vasari vermuthlich in eben jener Zeit Niccolò Alunno aus Foligno die Fassade bemalte.[3]) Obgleich dessen Bild wiederum einer neuen Komposition von Martelli im Jahre 1639, die 1688 von Providoni restaurirt wurde, und letztere endlich im vorigen Jahrhundert dem Fresko Overbeck's

[1]) I, S. 403.

[2]) Vergl. Guasti: a. a. O. S. 93, wo der Brief nach dem Manuskripte des Grimaldi: Dissertazione sull' antica chiesa che circondava Portiuncula, das in S. M. d. A. aufbewahrt wird, publizirt ist.

[3]) III, S. 510.

weichen mußte, erhalten wir doch, wie Milanesi und Guasti bemerkten, eine Anschauung von Alunno's Arbeit aus einem der Fresken Tiberio's in der Capella delle Rose, auf dem die alte Portiuncula dargestellt ist. Darnach sah man über der Thüre von Engeln umgeben Christus in Wolken thronen, wie er mit der Rechten drei Schlüssel, das Symbol des Ablasses, der tiefer links knieenden Maria reicht, unterhalb welcher Franz in reichem pluviale kniet. Neben ihm sieht man eine betende Frau, rechts die drei knieenden Genossen. Vermuthlich wiederholte diese Komposition nur die Grundzüge des Capanna'schen Bildes.

Später als letzteres, nämlich 1393, sind die kleinen Seitenkompositionen zu der in der Portiunculakapelle befindlichen Verkündigung entstanden, die früher demselben Meister zugeschrieben wurde, obgleich neuere Untersuchungen eine Inschrift zu Tage gefördert haben, nach welcher sie vom Prete Ilario da Viterbo gemalt ist.[1]) In fünf Szenen, deren Darstellungen uns nur aus einem ricordo des Providoni im Archive der Kirche bekannt werden, da sie selbst nicht sichtbar sind, giebt Ilario die Legende.[2]) Da ist zunächst dargestellt, wie Franz nackt in den Dornen steht, dann wie ihn zwei Engel in die Kapelle führen, wie er, den Blick auf die Erscheinung des Christus und der Maria gerichtet, vor dem Altar kniet, auf dem Rosen liegen, wie er die Rosen dem Papste bringt, endlich wie der Ablaß verkündigt wird. — Der gleichen Zeit etwa mag ein Fresko in S. Francesco zu Arezzo angehören, das mir von Parri Spinelli zu stammen scheint und Franz zeigt, wie er nach links gewandt betend vor der Fassade einer Kirche kniet, über der Christus mit Engeln ihm erscheint. Ein Engel weist ihn auf den Herrn hin. Obgleich die Darstellung mit keiner der Visionen genau übereinstimmt, ist doch offenbar die erste gemeint gewesen. Dann wäre ferner ein Fresko an einem Hause in Assisi zu erwähnen, das von einem schwächlichen Nachahmer des Benozzo in der Art des Matteo da Gualdo gefertigt wurde, der drei Szenen auf einer Komposition verbindet. In der Höhe erscheint Christus sitzend, in der Linken den Rosenkranz, neben ihm Maria, Beide

[1]) Vergl. Guasti: a. a. O. S. 62: Istam tabulam fecit fieri Frater Franciscus de Sancto Gemino de helemosinis procuratis A. Domini 1393 incepta de mense Augusti completa de mense Novembris in istis partibus durante guerra et caristia. Presbiter Ylarius de Viterbo pix.

[2]) Vergl. Guasti a. a. O.

umgeben von anbetenden und musizirenden Engeln. Unten kniet Franz, einen Kranz von Rosen haltend, von zwei Engeln berührt. Rechts führt ein anderer ihn nach links dem Altar zu. Links reicht er knieend in gothischer Halle dem Papst, der von Bischöfen umgeben ist, den Kranz.

Ihre Verherrlichung in einem Cyklus größerer Fresken fand die Legende erst durch die Hand des Tiberio d'Assisi, der sie zweimal und zwar fast in durchaus gleicher Weise: 1507 in der dicht bei S. Maria degli Angeli gelegenen Capella delle Rose, die an dem Orte des Wunders erbaut und im XV. Jahrhundert erweitert worden war, und 1512 in einer Kapelle im Vorhof von S. Fortunato dicht bei Montefalco malte. Wie Ilario vertheilt er die Handlung auf fünf Bilder[1]):

I. Die Geißelung. Der blondbärtige Heilige kniet halbnackt, in der Rechten die Geißel, vor einer Strohhütte im Gestrüpp. Links (in Montefalco rechts) von ihm stehen zwei Engel, der eine betend, der andere die Linke in die Hüfte gestemmt.

II. In der Mitte von zwei Engeln, deren einer auf die Rosen in der Hand des Franz zeigt, während der andere auf die nicht sichtbare Kirche weist, schreitet der Heilige gesenkten Blickes in einer Landschaft nach rechts.

III. Hier kniet er betend die Hände erhebend nach halb links gewandt vor dem Altare, über dem in Wolken der segnende Christus sitzend erscheint. Neben Diesem sitzt die Hände empfehlend nach Franz ausgestreckt links Maria. Eine Schaar musizirender Engel, die in der üblichen Perugino'schen Weise angeordnet sind, umgiebt sie, zwei andere knieen betend links und rechts vom Heiligen, dessen Rosen auf dem Altar liegen. Die Vermittlung der Maria kommt hier weniger deutlich zum Ausdruck als bei Alunno.

IV. Vor dem rechts in einer Halle sitzenden Papste, der erstaunt die Rechte erhebt, kniet Franz und reicht ihm die Rosen dar. Links kniet ein anderer Mönch. Im Mittelgrunde sitzen die Kardinäle und links stehen drei Laien, deren vorderster dem Beschauer zugewandt auf den Heiligen weist.[2])

---

[1]) Vergl. für die Fresken in Assisi die Photographien Carloforti's. — Beschreibungen auch bei Guasti: a. a. O.

[2]) Abb. Plon. S. 117.

V. Rechts auf einem Gerüst steht nach links gewandt eine zahlreiche knieende Volksmenge, Frauen und Männer, unter denen einige im Pilgergewande predigen, hinter ihnen die sieben Bischöfe. Rechts vorn stehen Knaben, links und im Hintergrunde viele Männer vor der Fassade der Portiuncula, neben welcher links noch ein vergittertes Gebäude sich befindet.[1])

Viel Erfreuliches ist von diesen Bildern nicht zu sagen. Sie wiederholen schlecht und recht die Stellungen und Typen der umbrischen Hauptmeister, namentlich, wie mir dünkt, des Pinturicchio.[2])

Etwas später ist das bedeutende Glasfenster von S. Francesco zu Arezzo, das Vasari dem Guglielmo de Marcilla zuspricht, entstanden. Auf ihm sehen wir dargestellt, wie Franz knieend, inmitten zweier Reihen von Kardinälen nach links gewandt, dem thronenden Papste die Rosen überreicht. Rechts knieen seine vier Genossen. Endlich mögen noch kurz die zwei Bilder aus dem Cyklus in S. Bernardino zu Verona erwähnt werden, auf deren einem die Vision und im Hintergrunde die Geißelung in den Dornen, auf dem andern geschildert ist, wie Franz selbst, ein zweiter Christus, aus dem Limbus die Seelen der Sünder emporzieht, die von Engeln nach oben getragen werden.

2. Die Begegnung des Franz mit Dominikus. Es kann wohl kein Zweifel mehr darüber sein, daß die beiden großen Ordensgründer sich selbst persönlich gekannt und wenigstens einmal sich gesehen und gesprochen haben. Bleibt es auch mehr als fraglich, ob Dominikus im Jahre 1219 dem ersten Generalkapitel der Franziskaner beigewohnt, wovon erst das Speculum und Bartholomäus Pisanus zu erzählen wissen, so verdient, wie bereits oben erwähnt, die Angabe des Thomas von Celano, der in seiner II. Leg. (III, 86, S. 213) von einem Zusammentreffen in Rom zur Zeit des Honorius berichtet, gewiß Glauben. So ist es auch sehr wahrscheinlich, daß die schon im XIII. Jahrhundert auftauchende Legende von der Vision des Dominikus, deren bildliche Darstellungen wir hier zu vergleichen haben, an jene Erzählung des Thomas anknüpft und zugleich ihre Entstehung der Absicht verdankt, das

[1]) Abb. Plon. S. 119.

[2]) Außerdem sind in Assisi noch in dem an die Kapelle stoßenden kleinen Oratorium von derselben Hand in größerem Bilde Franz mit seinen Begleitern, ferner die Heiligen Chiara, Antonius, Bonaventura, Ludwig, Rosa und Bernhardin, an der Decke Gottvater gemalt.

Gemeinsame der beiden Orden auf ein gemeinschaftliches Handeln ihrer Stifter zurückzuführen.[1]) Obgleich der Erste, der sie berichtet, der Bruder Gerardus de Fracheto[2]), als Gewährsmann den General der Dominikaner Jordanus, der sie durch andere Predigermönche von einem Gefährten des h. Franz erfahren, geltend macht, erwähnt Jordanus doch den wunderbaren Vorfall mit keinem Worte in seiner Biographie des Dominikus. Dagegen wird die Geschichte auch von dem Zeitgenossen des Gerardus, Theodoricus de Apolda[3]), erzählt und zwar mit der Bemerkung, man wisse von ihr durch Franz selbst. Wie dem auch sei, so verdanken wir die meisten Darstellungen der Legende doch den Dominikanern und zwar tauchen sie erst im XV. Jahrhundert auf.

„Als nach gewohnter Sitte Dominikus des Nachts in einer Kirche wachte," erzählt jener Theodoricus, „sah er den zur Rechten des Vaters sitzenden Sohn sich im Zorne erheben, um alle Sünder der Erde zu tödten und Alle, die Ungerechtes thäten, zu verderben. Er stand aber schrecklich anzusehen in der Luft und schwang gegen die im Argen liegende Welt drei Lanzen; die eine, um damit die stolzen Nacken der Hochmüthigen zu durchbohren, die andere, um mit ihr die Eingeweide der Habsüchtigen auszuschütten, die dritte, um mit ihr die fleischlichen Begierden Ergebenen zu durchstoßen. Da aber Niemand seinem Zorne widerstehen konnte, eilte gnädig gesinnt die Jungfrau und Mutter herbei und bat ihn, seine Füße umfangend, daß er Derer schonte, die er selbst erlöst habe, und die Gerechtigkeit durch Barmherzigkeit mäßige. Da sprach der Sohn zu ihr: ‚siehst du nicht, wie viele Beleidigungen mir auferlegt werden? Meine Gerechtigkeit erträgt so viel Schlechtes nicht ungestraft.' Darauf spricht die Mutter: ‚Du, der Du Alles weißt, weißt auch, daß es einen Weg giebt, auf dem Du sie zu Dir führen wirst. Ich habe einen treuen Knecht, den Du in die Welt senden wirst, daß er ihnen deine Worte verkündige und sie zu Dir, dem Heiland Aller, bekehrt werden. Auch einen andern Knecht habe ich, den ich ihm zum Helfer geben werde, damit er

[1]) Vergl. eine Stelle in der vita S. Dominici von Bartholomäus Tridentinus. Acta SS. Aug. T. I, p. 560. Ferner die gemeinsame Encyclica der beiden Ordensgeneräle von 1255 bei Wadding: Annal. T. III p. 380 ff. Ausführlicheres in Suysken's Kommentar, a. a. O. § XIV, S. 605, und in Hase's Franz von Assisi.

[2]) Vitae Fratrum I, 1. Acta SS. Aug. I, p. 442.

[3]) Acta SS. a. a. O. p. 576. — Auch bei Suysken a. a. O. § XIV, S. 605.

in gleicher Weise handle.' Der Sohn sprach: ‚Siehe, versöhnt hat mich Dein Anblick. Du aber zeige mir Die, welche Du so großer Aufgabe bestimmen willst.' Da brachte die Herrin Mutter dem Herrn Jesus Christus den seligen Dominikus dar. Und der Herr sprach zur Mutter: ‚gut und eifrig wird er vollbringen, was Du gesagt.' Sie brachte ihm auch den h. Franz dar, den der Herr in gleicher Weise lobte. Dominikus aber betrachtete aufmerksam in der Vision den heiligen Genossen, den er zuvor nicht gekannt hatte, und als er ihn am folgenden Tage in der Kirche antraf, erkannte er ihn aus dem, was er in der Nacht gesehen hatte, und mit heiligen Küssen ihn aufrichtig umarmend, sprach er: ‚Du bist mein Genosse, du wirst gleichen Schritt mit mir halten; stehen wir zusammen, dann wird kein Gegner etwas wider uns vermögen.' Auch erzählte er Jenem die Vision. Von da an sind sie ein Herz und eine Seele geworden im Herrn, was sie auch ihren Nachfolgern für ewig zu bleiben geboten."

Die anmuthige Erzählung drückt treffend die Anschauung der Zeit von der Bedeutung der beiden mächtigen Genossenschaften aus. Wie die beiden Männer vom Abte Joachim vorher verkündet waren, der eine als eine Taube, der andere als ein Rabe, wie ihre Bilder schon vor ihrer Geburt auf sein Betreiben in S. Marco zu Venedig angefertigt sein sollten, wie sie von den Päpsten selbst als die zwei großen Lichter gepriesen wurden, so erschienen sie auch in der Phantasie des Volkes vereint, in inniger Liebe verbunden. Wie es ja auch Dante ausspricht (Par. XI, 40. 41):

Von Einem sprech ich, weil, was man von ihnen
Auch preisen mag, man nie vom Andern schweigt.

Die erste mir bekannte Darstellung dieser Vereinigung ist in dem Freskencyklus des Hofes von S. Croce erhalten. Da tritt noch ganz die wunderbare Vision in den Vordergrund. Rechts knieen Dominikus und Franz, der mit geschlossenen Augen hier als der Träumende aufgefaßt erscheint, neben einander, und über ihnen in der Luft stehend weist Maria Christus auf sie hin. Dieser in schwebender Bewegung sticht mit drei Lanzen nach den Köpfen von drei Personen, die links auf einer Rasenbank vor Bäumen sitzen. Die vorderste, ein Krieger mit Keule und Schild, versinnbildlicht den Hochmuth, die zweite, eine Frau, welche einen Geldbeutel umfassend allzu deutlich ihre Sinnesart erkennen läßt, die Sinnenlust, die dritte, eine Frau, die in der Rechten einen Kamm

haltend sich im Spiegel beschaut, die Eitelkeit der Welt. Ob Paolo Uccello's Fresko in S. Trinità die Szene ähnlich darstellte, ist nicht bekannt.

Ihre eigentliche Verherrlichung findet die Begegnung der Mönche erst durch Fra Angelico, der auf einem reizenden Bildchen der Berliner Gallerie zeigt[1]), wie Franz und Dominikus, vor der Thüre einer Kirche auf sich zuschreitend, sich die Hände reichen. Je ein Gefährte ist Zeuge des erhebenden Anblicks. In der Luft links oben sieht man in einer Glorie Christus sitzen, der in der Linken zwei Pfeile, in der Rechten einen dritten nach Maria hinhält, welche, die Linke vor der Brust, vor ihm kniet und auf Dominikus hinweist. Ähnlich erscheint die Begrüßung auf einer kleinen Zeichnung desselben Meisters im Berliner Kupferstichkabinet.

Dem Vorbild seines Lehrers folgte Benozzo auf einem der Fresken in Montefalco, läßt aber hier die Freunde sich schon inniger umarmen.[2])

Später dann tritt die eigentliche Vision in den Hintergrund und man begnügt sich, die Umarmung und Liebesbezeugungen der Beiden, also das ohne jedes Wunderbare verständliche schöne Motiv allein zu geben. Am herrlichsten mag es wohl Andrea della Robbia auf seinem Relief in der Loggia der Piazza di S. Maria Novella in Florenz verstanden haben, einem Werke, das zur Legende Anlaß gegeben, die Heiligen hätten sich einst in jenem ehemaligen Kloster des h. Paulus getroffen.[3]) (Abb. 24.) Möglich immerhin, daß die Darstellung selbst durch eine alte Tradition des Hospitals hervorgerufen wurde und ihrerseits später dieselbe wieder befestigte.[4]) Das würde noch glaubhafter, bezöge sich eine von Wadding nach Marianus gebrachte Angabe von einer ganz alten gleichen Darstellung daselbst auf ein älteres Bild und nicht auf jenes Relief.[5]) — Das Zusammentreffen der Heiligen allein schildert auch Fra Angelico auf einem Bildchen der Gallerie in Parma (429), dann ein Schüler Botticelli's (Paris, Louvre 186), Benedetto Coda (Rimini, Dom), ein Venezianer in einer Zeichnung zu London (Brit. Mus., Sloane Collection, fälschlich Giorgione zu-

[1]) Abb. Plon. a. a. O. S. 100.

[2]) Abb. bei v. Lützow: Kunstschätze Italiens, 1885, S. 355.

[3]) Abb. auch bei Plon. Heliogr. S. 106.

[4]) Vergl. Vasari II, 180 f. — Annales ord. Praedicatorum 1756. Bd. I, p. 272.

[5]) Wadding: Annales I. Bd., S. 113, der die Begegnung ins Jahr 1211 verlegt.

geschrieben), und Fra Bartolommeo auf dem Hintergrunde seines großen Bildes im Louvre (57), das die Verlobung des Christkindes mit Katharina von Siena darstellt.[1])

3. Die Geburt des Franz kenne ich nur in einer Darstellung, dem Fresko Benozzo's in Montefalco, das die bewußte Nachbildung der Geburt Christi deutlich verräth. Der Erzählung nach litt die Mutter an heftigen Wehen, als einst ein göttlicher Bote in Gestalt eines Pilgers zu ihr trat und ihr sagte, sie werde nicht in kostbarem Gemache, sondern im Stalle den Sohn gebären. Den Worten folgend sucht sie den niedrigen Aufenthaltsort auf und wird dort durch die schmerzlose Geburt des Franziskus beglückt. Bei Benozzo nehmen, entsprechend der Inschrift, die wohl im XV. Jahrhundert an jener Örtlichkeit angebracht wurde:

Hoc oratorium fuit bovis et asini stabulum,
In quo natus est Franciscus mundi speculum,

die beiden Thiere Theil an der bewegten Szene. Eine Frau reicht einer anderen das Kind, während eine dritte sich am Boden zu thun macht. Links tröstet eine vierte die Mutter.

Eine große Reihe von Kunstwerken ist an unsrem Blick vorübergezogen. Schauen wir noch einmal zurück, so drängt sich uns der Eindruck, welche Fülle des Neuen und Bedeutenden mit Franz und seiner Legende der Kunst geschenkt worden war, stärker und überzeugender auf. Zuerst gleich nach dem Tode des populären Mannes gewahrten wir allüberall die Versuche, sein Andenken in zahlreichen Bildnissen lebendig zu erhalten, das eifrige Bemühen, getreue Portraits zu schaffen, das schließlich im Laufe der Zeit dem Bestreben, weniger die Züge, als das Wesen des Mannes idealistisch aufgefaßt wiederzugeben, weichen muß. Wir haben dann gesehen, welche wichtige Rolle die asketische Figur des Franz in der weiteren Kunstentwicklung spielt, von welcher Bedeutung die Aufgabe, eine so gewaltige Innerlichkeit im Bilde rein äußerlich darzustellen, für den Künstler der Renaissance gewesen ist. Endlich haben wir in der Legende des Franz den ersten großen allgemein verständlichen, populären Stoff, der seit der evangelischen Erzählung von Christi Leben entstanden, kennen gelernt, haben ihn auf den Be-

[1]) Vgl. auch Zeichnungen desselben in London: Brit. Museum und Lille: Musée Wicar 251.

gründer der neuen Malerei wirken sehen! Zu Giotto und seinem Freskencyklus in der Oberkirche müssen wir noch einmal hier zurückkehren.

In diesen Werken eines jungen Geistes, der mit so wunderbarer Sicherheit in der Gestaltungskraft das Richtige zu treffen wußte, tritt uns die volle Überlegung und die reife Wahl entgegen, die sonst nur eine Mitgift des höheren Alters zu sein pflegt. Dieses Maßhalten in der Darstellung der Leidenschaften, verbunden mit dem tiefen, wahren Nachempfinden menschlichen Fühlens, wirkt immer aufs Neue überraschend. Giotto hatte die glücklichste Anlage des Genies in der Wiege erhalten, er ist von vornherein bestimmt gewesen, die Natur und das menschliche Sein in ihr mit einem anderen Blicke zu erfassen, als die Künstler vor ihm. Die Dinge der Außenwelt vereinten sich eben in seinem Auge zu einem Bilde, dem sein lebhaftes Gefühl Wirklichkeit verlieh. Gewiß, die starke Begabung war vorhanden — was aber wollte es für einen solchen Geist heißen, in früher Jugend alle Kräfte auf eine so große Aufgabe konzentriren zu müssen, die alle seine Fähigkeiten in kurzer Zeit zum Höchsten entwickelte! Sie riß ihn mächtig mit einem Rucke aus der beengenden, schwülen Atmosphäre der älteren Kunstrichtung hinaus in die freie belebende Himmelsluft. In kurzer Zeit wuchsen ihm da die Flügel zu ungehemmtem Fluge! Wohl gab es Manches in der Geschichte des Franz, was bildlich wiederzugeben fast unmöglich schien — ihm diente es nur zur Übung, zwang ihn, sich nach Auswegen umzusehen. Die mannichfachen rein geistigen Vorgänge verständlich zu machen, war er genöthigt, sich Gestalten zu schaffen, in denen er sie wiederspiegeln ließ. Was aber so künstlerisch bedeutungsvoll in den verschiedenen Szenen war, war der Gefühlsinhalt. Von allen edlen Empfindungen des Herzens giebt es wohl keine einzige, die der Maler nicht hätte schildern müssen: Liebe, Mitleid, Glaube, Hoffnung, Dankbarkeit, Hingebung, Bescheidenheit wechseln in beglückender Folge mit einander ab. Doch fehlen neben dem Lichte nicht die Schattenseiten: Furcht, Schrecken, Kummer, Verzweiflung, Wuth — man könnte glauben, jede Herzensregung in Ausdruck und Geberde der zahlreichen Figuren in der Freskenreihe zu finden. Und was das Entscheidende war: frisch und unberührt trat das künstlerische Gefühl an die Darstellung aller dieser Affekte heran, da deren Träger nicht die altgewohnten Typen der biblischen Geschichte, sondern

neue unbekannte Persönlichkeiten waren, welche näher kennen und lieben zu lernen die erste Bekanntschaft verlockte. Dann aber trat für die Kunst dasselbe ein, was so häufig im Leben der Fall: die feinen eingehenden Beobachtungen, zu denen das fremde ungewohnte Wesen des neuen Bekannten aufgefordert hatte, kamen den älteren Freunden zu Gute, an denen man nun so viele neue Seiten zu entdecken begann, daß sie fast andere geworden zu sein schienen. Das Leben des Franz in Assisi war die nothwendige Vorbedingung für das Leben Christi, das Giotto später in der Arena zu Padua malte! — Doch nicht Menschen allein hatte Giotto in Assisi kennen zu lernen, die Legende gebot auch eine innige Beschäftigung mit der Landschaft: da ging der junge Meister hinaus und suchte, freilich noch mit ungefüger Hand, die malerischen Linien der Berge, den Wuchs der Bäume mit dem Stifte zu bannen. Die Städte mit ihren Häusern, Thürmen und Mauern galt es auf engem Raum zusammenzuschieben und ihnen ein deutliches, individuelles Gepräge zu geben, damit man den Ort der Handlung erkenne. Mit wachsender Begeisterung benutzt Giotto die Gelegenheit, seiner Neigung zur Architektur die Zügel zu lassen. Kurz: dem Walten der Phantasie wie dem Naturstudium gleich günstig, beides in gleicher Weise bedingend war die umfassende Aufgabe, die dem Jüngling gestellt wurde. Mehr als man bisher geahnt, verdankt die Kunst dem Franziskus. Da aber Giotto zugleich ein Genius war, der, wie Wenige berufen zum Höchsten, doch wieder den Anschauungen der Zeit Jenes noch so nahe stand, darf es uns auch nicht Wunder nehmen, daß seine Darstellungen der Legende an herzlicher Einfalt, wie sie dem Stoffe entsprach, an frischer Ursprünglichkeit bei weitem alle späteren übertreffen, so ausgezeichnet durch feineres Erfassen der Natur und vollendetere Wiedergabe des Körperlichen viele der letzteren auch sein mögen. Kein Anderer ist so berufen gewesen, ein reines Andenken an den Armen von Assisi zu erhalten, als Giotto. Es ist vielleicht nicht zu viel behauptet, daß, wer Franz wirklich verstehen will, eine innige Kenntniß der Fresken in Assisi haben muß!

DRITTER ABSCHNITT

DIE KIRCHE SAN FRANCESCO IN ASSISI

I. Beschreibung des Bauwerks.

„In jenen Zeiten," erzählt Vasari im Leben des Arnolfo di Cambio[1]), „da kaum der Orden der Minderbrüder des h. Franziskus, der im Jahre 1206 vom Papste Innocenz III. bestätigt worden, entstanden war, wuchs nicht allein in Italien, sondern in allen anderen Theilen der Welt derartig die Verehrung für denselben, wie die Zahl der Brüder, daß es fast keine Stadt von Bedeutung gab, die ihnen nicht mit den größten Kosten, eine jede nach ihrem Vermögen, Kirchen und Klöster gebaut hätte. So hatte auch Frate Elia zwei Jahre vor dem Tode des h. Franziskus, während der Heilige als General um zu predigen auswärts war, er selbst aber Guardian in Assisi, eine Kirche zu Ehren Unserer Frau gebaut. Als nun der heilige Franz gestorben war und die ganze Christenheit zusammeneilte, den Leichnam des Heiligen zu besuchen, der im Tode und im Leben als solch' ein Freund Gottes erkannt worden war, und Jeder nach seinem Vermögen dem heiligen Orte sein Almosen darbrachte, wurde angeordnet, daß die erwähnte, vom Frate Elia begonnene Kirche viel größer und prächtiger gemacht werde. Weil aber Mangel an guten Baumeistern war, und das geplante Werk einen ausgezeichneten verlangte, da es auf einem sehr hohen Hügel, an dessen Fuß ein reißender Strom, genannt Tescio, vorbeiströmt, erbaut werden mußte, wurde nach vielfacher Ueberlegung als bester Baumeister von Allen, die sich damals

[1]) I, S. 279 ff., Ausg. Milanesi.

finden ließen, ein Meister Jacopo, ein Deutscher, nach Assisi gebracht. Derselbe, nachdem er die Lage in Erwägung gezogen und den Wunsch der Väter, die zu diesem Zwecke ein Generalkapitel veranstalteten, vernommen, zeichnete einen sehr schönen Entwurf für Kirche und Kloster. Er entwarf nämlich im Modell drei Anlagen. Die eine sollte unter der Erde gemacht werden, die anderen beiden sollten zwei Kirchen werden. Eine derselben auf der ersten Bodenfläche sollte, von sehr großem Portikus umgeben, als Platz dienen, die andere als Kirche; und von der ersten sollte man zur zweiten auf einer möglichst bequemen Treppenanlage hinansteigen, die um die Hauptkapelle herumginge und in zwei Theile geschieden ein Knie bildete, um so gemächlicher zur zweiten Kirche zu führen. Der letzteren gab er die Gestalt eines T, machte sie fünfmal so lang als sie breit ist und schied die eine Raumabtheilung von der anderen durch große Pilaster von Stein; über diesen führte er dann ausnehmend kühne Bogen auf und zwischen je zweien Kreuzgewölbe. Nach so verfertigtem Modell also errichtete er diesen wahrhaft gewaltig großen Bau und folgte seinem Plane in allen Theilen, abgesehen von den Kreuzarmen oben, die in die Mitte vor die Tribune und Hauptkapelle gelegt werden und Kreuzgewölbe erhalten sollten. Diese nämlich machten sie nicht so, wie eben gesagt ist, sondern als halbrunde Tonnengewölbe, damit sie stärker wären. Dann errichteten sie vor der Hauptkapelle der Unterkirche den Altar und bestatteten, als er fertig war, unter ihm den mit großer Feierlichkeit übertragenen Leichnam des h. Franz. Und da die eigentliche Grabstätte, welche den Leichnam des glorreichen Heiligen bewahrt, in der ersten, d. h. der untersten Kirche ist, die von Keinem betreten wird und vermauerte Thüren hat, wurde um den erwähnten Altar ein sehr großes Eisengitter mit reichem Schmuck von Marmor und Mosaik gelegt, das nach dort hinunterschaut. An die Umfassungsmauern lehnen sich auf der einen Seite außen zwei Sakristeien und ein Campanile, der sehr hoch, nämlich fünfmal so hoch als breit ist, begleitend an. Letzterer trug oben eine sehr hohe, achtseitige Pyramide, doch wurde sie weggenommen, da sie einzubrechen drohte. Dieses ganze Werk wurde in einem Zeitraume von nicht mehr als vier Jahren durch das Genie des Meisters Jacopo des Deutschen und die eifrige Betreibung des Frate Elia zu Ende geführt; nach dem Tode des letzteren wurden, damit die so große Baumasse nicht mit der Zeit einmal einstürze, rings um

die Unterkirche zwölf sehr kühne Rundthürme aufgeführt und in jedem derselben eine Wendeltreppe, die vom Boden bis zur Spitze steigt. Mit der Zeit dann sind viele Kapellen und andere sehr reiche schmückende Zuthaten gemacht worden, von denen es nicht Noth thut, jetzt noch Weiteres zu erzählen, da dies darauf Bezügliche für jetzt genügt, besonders da ja Jeder sehen kann, was Alles an nützlichen Dingen, an Verzierung und Verschönerung viele Päpste, Kardinäle, Fürsten und andere große Persönlichkeiten in ganz Europa dem Werke des Meisters Jacopo, wie es ursprünglich war, hinzugefügt haben."

So viel weiß Vasari von der Hauptkirche des Franziskus, die jetzt noch, seit 1500 fast nicht mehr verändert, eines der merkwürdigsten Monumente der kirchlichen Kunst in Italien bildet und auf die Pilger jeden Standes und jeder Sinnesart eine immer neue Anziehungskraft ausübt, zu erzählen. Von der Bewunderung, die er für die Kühnheit der Konstruktion zeigt, wird Jeder ergriffen werden, der, nachdem er schon von dem freien Platze in Perugia aus in undeutlichen Umrissen in der Ferne wie an den Berg gezaubert die Kirche gesehen, sich nach kurzer Fahrt durch das reiche, blühende Thal auf allmählich ansteigendem Pfade der Stadt des heiligen Franz nähert. Da liegt Assisi, ein schmaler, langgestreckter grauer Streifen von Häusern auf mittlerer Höhe des mit silbern schimmernden Oliven bewachsenen Hügels, der nach Osten sich zu den kahlen mächtigen Massen des monte Subasio hinaufzieht. Ueber der Stadt ragt auf höher ansteigender Spitze von starken Mauern umgürtet mit einzelnen aus langem Verfall noch emporstarrenden Thürmen die Burg, von alten Zeiten kündend, in denen ein anderes Geschlecht, ebenso stark im Lieben wie im Hassen, nachdem es eben noch die friedensvollen Worte seines Apostels mit Andacht gehört und mit dem Zeichen des Kreuzes vor seinem Altare niedergesunken war, mit bewaffneter Hand hinauseilte, die Rechte der trutzigen Stadt im Kampfe mit den feindlichen Nachbarn zu wahren. Darunter weiter rechts nach Osten zu scheint der Stadt gleichförmige Häusermasse Leben zu gewinnen: da steigen schlanke Thürme empor, der Kirchen hohe Dächer heben sich über die umgebenden Bauten, dort liegt der alte Dom des h. Rufinus, dort der große Platz mit dem öffentlichen Palast der Kommune — und dennoch weilt der Blick auch dort nicht lange. Immer wieder kehrt er zum äußersten Ende im Westen zurück, wo jäh an dem

Abhange gelegen, in dem der Hügel zum Thale abfällt, auf gewaltigen, in schlanken Arkaden sich öffnenden Substruktionen die Umrisse der Kirche des Franz mit ihrem spitzen Giebel und ihrem Thurme sich vom blauen Himmel abheben. (Abb. 25.) Nun scheint es, als läge hier der Schwerpunkt des Ganzen, als zöge wie in feierlicher Prozession das gedrängte Volk der Häuser, gefolgt von den Würdenträgern, die sich um den ehrwürdigsten, den Dom, als Mittelpunkt gesammelt, in langem Zuge hin zu S. Francesco, als wende von dieser Stätte des Friedens die Burg das Antlitz nach der anderen Seite zu. Und schallen dann von drüben her alle die kleinen und großen Glocken, denen im Westen die tiefe, mächtig ergreifende Stimme von S. Francesco, sie alle übertönend, entgegenklingt — dann überkommt den Wanderer zum ersten Male das wunderbare, der Zeit und dem Raume entrückende Gefühl, das ihn in dieser Stadt, die nur noch von Erinnerungen lebt, nicht mehr verlassen soll.

Denn todt und leer erscheinen die in Windungen auf- und abklimmenden kleinen Gassen, wie die große Straße, die von der Piazza nach S. Francesco führt. Als wäre kein lebendes Wesen mehr hinter diesen kalten grauen Mauern zu finden, nur selten sieht man ein zum Brunnen wanderndes Mädchen, selten nur einen schwarzen Priester, einen braunen Mönch. Drüben auf dem Platze allein, vor der ernsten, zwischen Häusern eingezwängten Säulenfront des alten Tempels der Minerva, vor dem einst Goethe in herrliche Worte der Bewunderung ausbrach, herrscht einiges Leben. Da sammelt sich das aus der Umgegend gekommene Landvolk und läßt, in eintönigem Gespräch sich findend, die Stunden träge vorüberziehen. Und in den benachbarten winkligen Straßen sitzen in dunklen, aber offenen Räumen die Frauen webend, in mühsamer, nimmer endender Arbeit ihr kärgliches Brod verdienend. Zu strenge hat es die Stadt mit dem Gelübde ihres Heiligen genommen — sie ist so arm geworden, fast wie er es war. In seiner Zeit da muß es freilich anders hier ausgesehen haben — nur schwer noch kann man sich vorstellen, wie frohe, bunt gekleidete Jünglinge reicher Familien, unter ihnen der noch der Welt lebende Franz selbst, von üppigem Gelage heimkehrend die Stadt mit ihrem Singen und Lärmen erfüllt, wie in den Läden fremde, durch ausgedehnten Handel bezogene Waaren vornehme Frauen zum Kaufe lockten, wie auf dem Marktplatze die Schaaren geharnischter Ritter und Knappen sich sammelten, in Fehde wider Perugia zu ziehen — wie

lange ist das her! Nun bringen nur die Fremden noch und die Pilger Abwechslung in das einförmige Leben der selbstvergessenen Stadt, und diese kümmern sich meist wenig um dieselbe, da sie nur gekommen, die Kirche des Franz zu sehen, vor ihren alten Fresken sich zu erstaunen, oder in stiller Verehrung vor seinem Altare zu beten.

Gar Manchem mögen die Stunden, die er dort in der dunklen, vom halben Tageslicht und vom Kerzenschein spärlich erhellten Unterkirche zugebracht, für das ganze Leben unvergeßlich bleiben — wohl Jedem, der erfahren vom Wesen und vom Leben des hier verehrten Menschen, ein kaum bewußtes, aber ahnend empfundenes Verständniß für Dessen Bedeutung aufgegangen sein. „Allen, die sie betreten, weht es wie ein Hauch geheimnißvoller Frömmigkeit entgegen," sagt schon die älteste Beschreibung der Kirche. Wer aber während längerer Zeit dem großen Wohlthäter in seinem Heiligthume nachsinnen darf, den ersten so Vieles kündenden und versprechenden Worten einer neuen Kunst, die alle Wände mit ihren Versuchen bedeckt hat, lauscht, in Allem, was ihn in Erinnerung und Wirklichkeit umgiebt, die Regungen einer über dem Grabe des Heiligen erstehenden neuen Zeit spürt — den weht es nicht wie bloße Frömmigkeit an, nein, wie der frische Windeshauch erwachender, junger Erkenntniß, vor der die dunklen Mauern fallen und der blaue Himmel sich öffnet. Was man beim Klange der Chöre und der Orgel, der mächtig von den Wölbungen wiederhallt, empfindet, wenn rings in heißer Inbrunst das schlichte Volk der Landleute auf den kalten Stein niedergesunken ist und durch die Fenster der Tribune die letzten Sonnenstrahlen blitzen, ist auch Verehrung, wenn auch nicht dem wunderwirkenden Heiligen, so doch dem großen Menschen geweiht, der mehr als irgend Einer die höchste Kraft besessen, sich selbst vergessend Andere zu lieben.

Welch' starken Einfluß aber auch die an diesem Orte besonders lebhaft geweckte und genährte Erinnerung an Franz auf Gemüth und Geist ausüben mag, einen nicht geringen Theil der innerlichen Bewegung verdankt der Pilger der Wirkung, welche das merkwürdige Bauwerk auf ihn hervorbringt. In wunderbarer Weise ist es dem Baumeister gelungen, auf den mystisch geheimnißvollen Zauber der dunklen, grottenartigen Unterkirche die Erhebung zu einer freieren, lichten und luftigen Atmosphäre in der Oberkirche folgen zu lassen. Befreiter athmet die Brust und schweift der Blick hinauf zu den

breiten hochgespannten Gewölben. Nun hieße es freilich zu weit gehen, wollten wir annehmen, der Architekt habe mit Bewußtsein bei dem Entwurfe des Ganzen symbolisch Ideen ausdrücken wollen, die nur dem späteren Beschauer, der seine Eindrücke gern in Worten und Vergleichen wiedergeben möchte, sich aufdrängen. So wenig wie nach einer im XVI. Jahrhundert geläufigen Anschauung in der, wie man damals irrthümlich noch annahm, dreifachen Kirche die drei Hauptgelübde des Franziskanerordens versinnbildlicht sind, so wenig dürfte man irgend welche andere geheimnißvolle Beziehungen zu den Anschauungen des Franz in der Anlage finden. Dem Baumeister galt es einfach, den schwierigen Bedingungen des abfallenden Terrains sich fügend über einer halb als Unterbau, halb als Kirche selbst gedachten Unterkirche in großen, des großen Heiligen würdigen Verhältnissen Demselben einen Tempel zu errichten. Wie er die Noth zur Tugend zu machen, in einfach mächtiger Steinwirkung die beiden Bauten selbst in Einklang und in Gegensatz zu bringen wußte, darin tritt sein bedeutendes geniales Können zu Tage. Betrachten wir etwas näher, wie er verfahren. Einem Architekten freilich muß es überlassen bleiben, mit Sicherheit die einzelnen Bauformen aus den Bedingungen des Terrains zu erklären, eingehend das Detail zu würdigen — fehlt es ja doch neben vielfachen Beschreibungen und anregenden Betrachtungen, unter denen wohl die von Laspeyres die größte Aufmerksamkeit verdient, leider noch immer an genügenden Aufnahmen. Möchte recht bald von berufener Seite diesem Bedürfniß abgeholfen werden und die folgende Beschreibung mit dazu beitragen, auf einige für den Bau und seine Geschichte wesentliche Punkte aufmerksam zu machen.[1])

[1]) Litteratur: Vasari I, S. 297 ff. — Rodulphus: Historiarum Seraphicae religionis libri tres. Venetiis 1586. — Wadding: Annalen. Bd. II, 1228, S. 205; 1229, S. 216. 1230, S. 230. 1235, S. 397. — Padre Angeli: Collis Paradisi amoenitas seu sacri conventus Assisiensis libri II. Montefalco 1704. — D'Agincourt. Taf. XXXVI, 39—46. XXXVII, 1—8 (nicht verläßlich). — Fea: Descrizione ragionata della sacrosancta p. basilica di S. Francesco d'Assisi. Roma 1820. Abb. — N. Papini: Notizie sicure della morte sepoltura canonizzazione e traslazione di S. F. Fuligno 1824. — Descrizione di quanto è più notabile nei magnifici sovraposti templi di S. F. Assisi 1835, mit 3 Taf. — Cicognara: Storia della scultura. Venedig 1813. I, S. 345. Oktavausgabe III, p. 178. — Ricci: Storia della Architettura Ital. II, 55. — Kugler: Gesch. d. Bauk. III, 539. — Gailhabaud: Monuments III (Abb.). — Knight: Eccles. Arch. II, Taf 19 u. 20 (Abb.). — Bruschelli: Assisi città serafica. Orvieto 1824. — Laspeyres in Erbkam's Zeitschrift für Bauw. Bd. XXII, 1872, S. 285 ff. — Schnaase VII, S. 107 ff.

Da die schriftliche Ueberlieferung vielfach lückenhaft und verworren, auch nicht ohne manche Widersprüche ist, scheint es gerechtfertigt, wenn wir zunächst die Kirche selbst in Augenschein nehmen und möglichst unbefangen aus ihrer Art ihr Werden zu erkennen versuchen, ehe wir an eine kritische Sichtung der litterarischen Quellen gehen.

Die Lage, die sie gegenüber der Stadt einnimmt, wie das Terrain bedingten es zunächst, daß die Eingangsseite nach Osten, der Chor nach Westen gerichtet wurde. (Abb. 26.) Vor den letzten Häusern von Assisi breitet sich ein ebener Platz aus, auf dessen Niveau die Oberkirche sich erhebt, während dicht daneben nach Süden das Terrain abfällt zu einem zweiten von der Bergstraße zuerst erreichten tiefer gelegenen Platze, von dem ein südlicher Eingang (unterhalb des ersten Joches der oberen Kirche) in die untere führt. Ein anderes Portal geht westlich in den Vorhof des Klosters, der sich an die Kirche schließt, eine Doppeltreppe zum höheren Platze. Dieser mit rundbogigen Arkaden auf achteckigen Pfeilern geschmückte untere Vorplatz senkt sich seinerseits wieder nach Osten zu. Unweit der Kirche südlich fällt das Terrain steil ab und so bedurften die hier weit nach Westen sich hinziehenden Klostergebäude einer mächtigen Substruktion, die vom Thale aus einen festungsartigen Eindruck macht. Dasselbe war im Westen der Fall, nur daß hier zwischen dem Chor der Kirche und dem Absturz des Bodens eine größere Fläche sich ergab, welche nivellirt Platz für zwei große Höfe bot, die durch einen von Süden nach Norden sich ziehenden schmalen Gebäudetrakt getrennt werden. Im Norden der Kirche war genug Raum für die Anlage eines kleinen Kirchhofs am östlichen, eines hofartigen Raumes am westlichen Ende. An letzteren schließen sich dann die begrenzenden, die zwei großen Höfe im Norden abschließenden Klostergebäude an.

Die Unterkirche (Abb. 27. 28.) war ursprünglich einschiffig mit Querschiff und halbrunder Aspis, erhielt aber später Kapellenanbauten und ein zweites am östlichen Ende befindliches Kreuzschiff.

(Abb.) — Lübke: Gesch. d. Arch., S. 623. — Guardabassi: Indice, S. 15 ff. — Mothes, Die Baukunst des MA. in Italien, S. 454. — Chavin de Malan: Storia di S. F. Uebers. von Guasti. Prato 1879. S. 371 ff. — Die nach dem Erscheinen der I. Auflage dieses Buches in neueren Handbüchern der Architektur und Kunstgeschichte gegebenen Besprechungen brauche ich nicht im Einzelnen anzuführen. — Die oben im Text gegebenen Grundrisse geben mit einigen Korrekturen die Aufnahmen Gailhabaud's wieder.

Vier mächtige, auf etwas flach gespannten breiten Rundbogen ruhende Kreuzgewölbe überspannen das Langhaus. Die Quergurte und Rippen sind breit, bandartig, rechtwinklig und setzen unvermittelt in der geringen Höhe von etwa 2,57 m über dem Boden auf halben Rundpfeilern auf, welche vor die mit Rücksicht auf den oberen Bau sehr massig geformten dicken Mauern gelegt sind. Jene Pfeiler sind übrigens nicht vollständig rund, sondern bestehen aus drei an einander gelegten, zusammen fast einen runden Umfang ergebenden Drittelrundpfeilern, deren allerdings sehr wenig auffallende und daher bisher nicht bemerkte Gliederung den Rippen ganz allgemein entspricht. Das Kreuzgewölbe über der Vierung liegt etwas tiefer als die Langhausgewölbe, die nicht quadratischen Querarme haben Tonnen-, die Aspis hat ein halbes Kuppelgewölbe. Massive thurmartige, vor die Mauer gelegte halbrunde Pfeiler, die bis zum Dach der Oberkirche emporsteigen, dienen als Widerlage für die Gewölbe; es sind zehn am Langhause, zwei in den Ecken der Tribuna. Die beiden zunächst der Fassade befindlichen sind in deren breiten Mauer versteckt und, wohl in der Absicht, über die Konstruktion keinen Zweifel zu lassen, ein Stück über die Mauer, also höher als die anderen emporgeführt. Das erste Joch am östlichen Ende des Langhauses ist um ein Weniges kürzer als die anderen und öffnet sich abweichend in Spitzbogen auf das Querschiff. Dies schon ist auffallend und läßt darauf schließen, daß diese Querarme später angebaut sind. Der südliche, versehen mit einem reichen, spätere Gothik verrathenden Portale, hat ein sechstheiliges Gewölbe, der weiter ausladende nördliche,

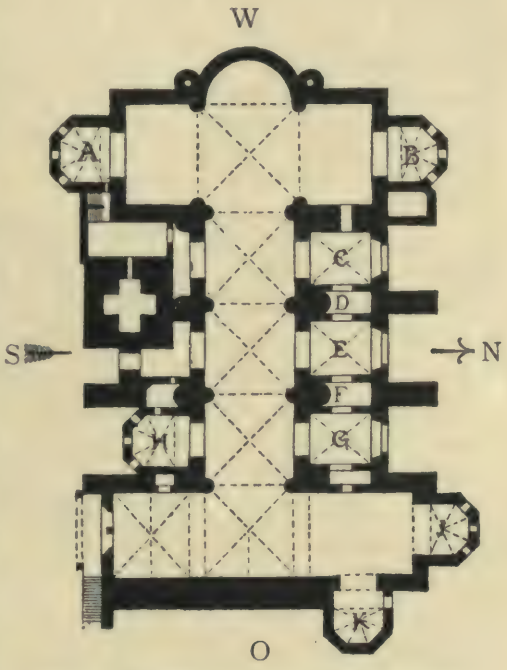


Abb. 27. S. Francesco in Assisi. Die Unterkirche.

an den zwei Kapellen angebaut sind, ein Tonnengewölbe. Zu weit gehen hieße es nun freilich, wollte man mit Papini[1]) annehmen, daß das Langhaus ehemals nur drei Joche gehabt habe; wie sollte man sich dann den Unterbau für die Oberkirche hier denken, wie den Eingang zur Unterkirche? Einige wenige Freskenreste an der Ostwand, die wohl derselben Zeit wie die Wandgemälde des Langhauses angehören, beweisen zur Genüge, daß dieses Joch schon ursprünglich vorhanden war; vermuthlich trat man vom Platze aus direkt in dasselbe und war an der nördlichen Seite die Mauer des Langhauses weitergeführt. Der späteren Erweiterung zu einem Querhause gehören demnach bloß die Spitzbögen an. Die Veränderung mag wohl in derselben Zeit vorgenommen worden sein, als man an das westliche Querschiff und an das Längshaus die Kapellen anbaute.

Zu diesem Zwecke wurden spitzbogige Oeffnungen in die Mauern eingebrochen, ohne daß man besondere Rücksicht auf die alten Wandmalereien im Langhause genommen hätte, die dadurch zum großen Theile zerstört wurden. So würden sich auf jeder Seite drei größere Räume ergeben, die im Norden auch thatsächlich ausgeführt und durch eine gerade, an den Querarm anschließende Mauer abgeschlossen sind. Zwischen ihnen entstehen durch etwas vorgeführte Mauern drei kleinere Kapellen, in welche von Süden her die thurmartigen Pfeiler einspringen. Im Süden verhinderte der Campanile, der in der Mitte von den beiden, dem Querschiff nächsten Jochen vortritt, eine gleich regelmäßige Anlage. Westlich an den Thurm ward die oblonge, mit einem kleinen Vorraum auf die Kapelle des südlichen Querarms sich öffnende Sakristei gelegt, östlich entstand zunächst eine unregelmäßige, geradlinig geschlossene kleine Kapelle, dann von dieser durch einen kleinen Raum getrennt die dem dritten Joch entsprechende dreiseitig geschlossene größere Kapelle des h. Martin (H). Wie diese sind auch die an die westlichen Querarme angebauten, am weitesten vorspringenden Kapellen des h. Johannes Ev. (südlich A) und des h. Nikolaus (nördlich B) dreiseitig geschlossen. Alle diese Anbauten zeigen den vollständig entwickelten gothischen Stil, einen sehr feinen Geschmack und sehr sorgsame Ausführung in den Details. Daß sie frühestens aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts stammen, geht aus dem Um-

[1]) Notizie sicure S. 191.

stande hervor, daß, wie wir weiter unten sehen werden, die von ihnen zerstörten Fresken des Langhauses kaum vor den sechziger oder siebziger Jahren entstanden sein können. Schwerer ist die zeitliche Begrenzung nach der anderen Seite hin zu bestimmen, doch ergiebt sich aus dem Stile ihrer malerischen Ausschmückung mit Fresken und Glasfenstern mit größter Wahrscheinlichkeit, daß sie kaum später als das erste Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts anzusetzen sind — also es vorläufig allgemein zu fassen: etwa um 1300! Daß sie alle einem einheitlichen Plane entsprungen und nicht etwa in verschiedenen Zeiträumen entstanden, geht aus der übereinstimmenden Disposition, wie aus dem in Allem durchaus ähnlich gebildeten Detail hervor, das einen ganz bestimmten Charakter trägt und sich wesentlich von dem in der Oberkirche befindlichen unterscheidet. Während hier nämlich die Kapitäle der die Gewölbepfeiler begleitenden Säulchen aus durchaus nordisch gothischen Knospenblättern bestehen, nur ausnahmsweise etwas reichere Weinblattformen vorkommen, sind die Kapitäle der sehr feinen schlanken Gewölbeträger in den Kapellen durchaus antikisirend gehalten und zwar von einer Akkuratesse und Feinheit der Ausführung, einem Geschmack in der Gliederung und Disposition der kleinen, häufig Spiralen entsendenden Akanthusblätter, die mir so nur an den Arbeiten der römischen Architekten, namentlich denen der Kosmatenschule vorgekommen ist — abgesehen von den wohl von demselben Meister entworfenen Kapellen von S. Chiara und S. Pietro in Assisi und dem einzig vom alten Bau erhaltenen Portale des erzbischöflichen Palastes von Perugia, der eine durchaus verwandte Behandlung zeigt. Die nicht abzuleugnende charakteristische Beziehung zur römischen Kunst des XIII. Jahrhunderts, die in Kontrast zu der sonstigen nordischen Art des Baues tritt, läßt also auf einen Baumeister schließen, der seine Studien in der eigentlichen Heimath der Antike gemacht. Für ihn charakteristisch ist ferner die Vorliebe für eine Inkrustirung der Wände. Das in der Nähe von Assisi gefundene Material von rothem und weißem Stein verlockte von selbst zu farbig wechselnder Dekoration. So finden wir in allen den erwähnten Anbauten die unteren Wandflächen mit schachbrettartigen oder ausgesprochen gothischen stern- und vierpaßförmigen Ornamenten verkleidet. Diese finden sich dann als besondere Eigenthümlichkeit dieser Gegend häufig nachgeahmt, so z. B. an einigen Grabmälern in San Pietro, in dem kleinen Camposanto von S. Fran-

cesco, auch in den Kapellen am östlichen Querschiffe und sonst. Man darf daher nicht voreilig aus ihrem Vorkommen auf eine Gleichzeitigkeit der sie aufweisenden Bauten mit jenen Kapellen schließen, in denen sie zuerst erscheinen. Die Fenster sind in den polygonen Anbauten zweifach, in den geradlinig geschlossenen vierfach getheilt.

Auf die Zeit der Erweiterung der Unterkirche und vermuthlich auf die Zeichnung desselben Baumeisters wird das schöne Südportal zurückzuführen sein (Abb. 32). Es hat zwei im Kleeblattbogen geschlossene, durch zwei Rundstäbe eingefaßte Thüren, die von einem hohen Spitzbogen eingerahmt werden, welcher an der innern Seite durch zwei Rundstäbe, an der äußeren durch ein vortretendes mit Weinranken verziertes, von kleinen Konsolen begleitetes Glied abgeschlossen wird. Ein großes, ausnehmend fein und zierlich gearbeitetes Radfenster, das dem Fenster in der Oberkirche und dem in S. Chiara gegenüber einen entschiedenen Fortschritt bezeichnet, und zwei kleinere Fünfpässe beleben die Felder. Die Kapitäle der Säulchen haben zumeist knospenartig geformte Akanthusblätter. Im XV. Jahrhundert ward dann dem Portale eine Vorhalle vorgelegt, deren schmales Tonnengewölbe auf zwei vorspringenden korinthischen Renaissancesäulen ruht, die auf viereckigen Postamenten stehen und durch ein kräftig vorspringendes Band in der Mitte umwunden sind. Ueber dem breiten Rundbogen, zu dessen Seiten die Figuren der Verkündigung in Relief sich befinden, läuft ein mit Fruchtkränzen verzierter Fries, auf den ein von einem Eierstabe begleitetes Gesims folgt. Eine Inschrift besagt: „Frater Franciscus Sanson generalis minorum fieri fecit 1487."

Schließlich sind noch die zwei Anbauten im östlichen Querschiff zu bemerken: die am nördlichen Ende gelegene, den erwähnten Kapellen am rechten Querschiff analog dreiseitig geschlossene Kapelle des Kardinals Albornoz (J), deren Details etwas üppiger, aber den oben beschriebenen sehr verwandt sind, und die kleinere und niedrigere östlich davon angebaute Kapelle (K).

Man könnte dieselben vielleicht später entstanden denken als 1300, als eine Nachbildung der früheren Anbauten. Doch bleibt es wahrscheinlicher, daß wenigstens die Kapelle Albornoz gleichzeitig mit diesen ist.

In der Oberkirche (Abb. 29. 30.) ist die alte einschiffige, kreuzförmige Anlage in ihrer vollen Ursprünglichkeit erhalten. Fanden

wir in dem ältesten unteren Bau noch durchgängig den Rundbogen, so zeigt sich hier in einfachster, aber konsequenter Weise die Gothik angewandt. An Stelle der gedrückten dunklen Gewölbe dort herrscht hier freie, lichte Weiträumigkeit. Vier fast quadrate Gewölbefelder bilden das Langhaus, in das man durch einen schmalen tonnengewölbten Raum, der innerhalb der dicken Fassadenmauer ausgespart ist, eintritt, drei quadratische Gewölbe das Querschiff. Die Apsis ist aus fünf Seiten des Achtecks gebildet. Die Gewölbeträger sind halbe Bündelpfeiler, durch fünf Säulen gegliedert, welche die kräftig fünfseitig profilirten Rippen und Quergurte tragen. Die Seitenmauern sind in ihrer vollen Dicke nur bis zu etwa dreiviertel Höhe der Säulen, darüber dünner emporgeführt, so daß hier vor den schwächeren Obermauern Raum für eine einfache Gallerie entsteht. Im Querschiff und an den zwei ersten Seiten der Apsis hat dieselbe eine Belebung durch eine Reihe von kleeblattförmigen Arkaden auf Säulchen erhalten. Trotz Schnaase, welcher diese als eine Zuthat des XIV. Jahrhunderts betrachtet, gehören sie dem ursprünglichen Bau an, da ihre malerische Dekoration, in Sonderheit die Bemalung der Bögen mit Spitzgiebeln, wie weiter unten gesehen wird, von derselben Hand herrührt, die in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts die Oberkirche ausschmückte. Auch stimmt die einfache Form der Knospenkapitäle mit derjenigen der sonstigen Säulenkapitäle überein. Hohe, schlanke zweitheilige Fenster mit ganz einfachem Vierblatt im oberen Bogenfeld gestatten dem Lichte vollen Eintritt, in dem Querschiffe befinden sich entsprechend gebildete viertheilige Fenster. Die einfache Fassade mit großer schöner Rosette und mit dem von einem Konsolensims gesäumten Spitzgiebel, der ein kleineres einfaches Rundfenster enthält, schließt sich an das Vorbild des älteren Domes von Assisi an. Das zweigetheilte Portal, das in der Gliederung dem der Unterkirche entspricht, ist einfacher gebildet und dürfte, der ersten Bauperiode angehörig, jenem nur als Vorbild gedient haben, obgleich die

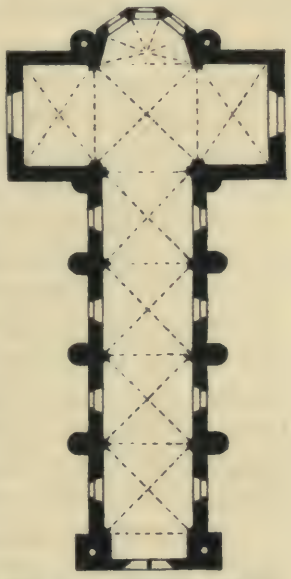


Abb. 29. S. Francesco in Assisi. Die Oberkirche.

Möglichkeit, daß es später als 1253, etwa auch um 1300 entstanden, nicht ganz auszuschließen ist, da es in der That eine etwas vorgeschrittene Gothik aufweist. Ganz romanisirend ist noch der mit Thierfiguren geschmückte untere Sims, sowie die Anordnung der vier Evangelistensymbole zu Seiten der Rosette. Links an die Fassade lehnt sich eine dem Stile nach dem späten XVI. Jahrhundert angehörige Loggia mit Eckthürmen an, in deren Mauern noch der alte Strebebogen erkennbar ist, rechts eine einfache Mauer.

Der Campanile erhebt sich in vier durch Lisenen belebten Stockwerken, hat romanische Doppelfensterchen, Rundbogenfries und an dem Glockenstuhle je drei rundbogige Schallöffnungen.

Fassen wir kurz die aus der Betrachtung des Baues gewonnenen Resultate zusammen, so lassen sich im Wesentlichen drei verschiedene, den stilistischen Wandlungen entsprechende Phasen unterscheiden: die älteste, noch eigentlich romanische, der die alten Theile der Unterkirche und Strebepfeiler, die einfach gothische, der die Oberkirche, und die entwickeltere gothische, der die Kapellenanbauten, das östliche Querschiff, die Ueberwölbung des westlichen Querschiffes der Unterkirche und die Portale angehören. Versuchen wir jetzt diese Thatsachen mit der schriftlichen Ueberlieferung in Einklang zu setzen. Dabei wird sich ergeben, daß, wie das Leben des Franz, so auch die Baugeschichte seiner Kirche eine legendarische Entwickelung seit Jahrhunderten erfahren hat und eine kritische Sichtung der Quellen in den meisten Punkten der Tradition widersprechende Resultate ergiebt.

Die Einzigen, die den freilich nur spärlichen archivalischen Quellen gerecht geworden sind, waren Papini und neuerdings Fratini, dessen Beschreibung und Geschichte der Kirche wohl im Wesentlichen auf des verstorbenen Cristofani Forschungen zurückgehen. Erneute Untersuchungen, die ich im Archive vorgenommen, und die mir bei der längere Zeit in ihm herrschenden vollständigen Unordnung durch die gütige Hülfe des Prof. Alessandri erleichtert wurden, haben verhältnißmäßig wenig Neues ergeben und lassen mich befürchten, daß thatsächlich dort kein weiterer Aufschluß über den Bau und die künstlerische Ausschmückung der Kirche in den ersten Jahrhunderten zu holen ist. Sieht es nicht wie eine Ironie des Schicksals aus, daß zahllose Notizen in den Rechnungsbüchern uns über die Thätigkeit von unbedeutenden Handwerkern im XIV. und XV. Jahrhundert unterrichten, der Name Giotto oder

Cimabue aber kein einziges Mal erscheint, daß wir genau bestimmen können, in welchem Jahre die Bleifassungen der Fenster erneuert worden sind, aber ganz im Ungewissen bleiben, wann jene gewaltigen, für die Geschichte der Kunst so überaus wichtigen Fresken entstanden sind, die alle Wände bedecken? Indessen, was wir erfahren, genügt doch manche Punkte aufzuklären, annähernde Bestimmungen zu machen, wenn wir, was Papini und Fratini in dem Maße nicht vermocht, zugleich die Denkmäler selbst mit in die kritische Betrachtung ziehen. Die mannichfachen Behauptungen, die seit Vasari aufgestellt wurden, alle einzeln zu widerlegen, würde keinen Zweck haben: was positiv beglaubigt ist, mag im Folgenden in den Vordergrund gestellt werden.

II. Die Baugeschichte nach den älteren Quellen.

Zwei Jahre waren vergangen, seit Franz gestorben und in der alten Kirche S. Giorgio bestattet worden war, da kam Papst Gregor IX. selbst nach Assisi, auf Grund der Zeugnisse und Wunder, die von allen Seiten her gesammelt und berichtet wurden, ihn in die Zahl der Heiligen aufzunehmen. Am 16. Juli 1228 ward mit größtem Pomp die Kanonisation vollzogen, und am folgenden Tage legte Gregor selbst den ersten Stein zum Bau der Kirche S. Francesco. Die alte Legende, die bis auf unsere Tage sich erhalten, erzählt, daß Franz selbst den Wunsch ausgesprochen habe, an der verachtetsten Stelle der Stadt, dort wo die Verbrecher hingerichtet wurden, auf dem collis inferni begraben zu werden, und daß an diesem Orte, der nun zum collis Paradisi wurde, auch der Bau zu seinen Ehren errichtet ward. Es ist aber eine Legende, wie so viele andere, die durch eine alte Urkunde entkräftet wird, aus der hervorgeht, daß schon Anfang 1228 der Bau geplant war, und daß ein Privatmann Simon Puzarelli den Mönchen zur beliebigen Verwendung „eines Oratoriums oder einer Kirche für den seligen Leichnam des heiligen Franziskus oder was immer sie machen wollen“ ein ihm gehöriges Stück Land geschenkt. (Vergl. die Urkunde im Anhang II.) Der „Frater Elias“, der auch hiernach also wie nach den Denkwürdigkeiten des Jordanus von Giano[1]) damals noch nicht General des Ordens war, erscheint hier als

[1]) Vergl. Georg Vogt: D. D. des Minoriten J. v. G. Abhdl. der phil.-hist. Klasse der k. Sächs. Ges. der Wissenschaften. Leipzig 1870.

„recipiens pro papa gregorio". Am 31. Juli 1229 macht ein Monaldus Leonardi eine weitere Schenkung von Land.[1]) Andere Bürger befolgen das Beispiel nach erhaltenen Urkunden in den Jahren 1241, 1242, 1248, 1249, 1250.[2]) In einer Bulle vom 21. Oktober 1228 nimmt Gregor das zuerst von der Bürgerschaft dem päpstlichen Stuhle geschenkte Land an und verleiht der neuen Basilika das Recht der Immunität.[3]) Dasselbe bestätigt er am 22. April 1230 und bestimmt, daß die Kirche fortan „caput et mater" des ganzen Ordens sein sollte.[4]) Inzwischen scheint der Bau rüstig fortgeschritten zu sein, da der Papst, nachdem Pfingsten 1230 das Generalkapitel in Assisi abgehalten worden war, in einer Bulle vom 16. Mai 1230 die Uebertragung des Leichnams in die Kirche anordnen konnte, welche am 25. Mai 1230 feierlich vollzogen wurde. Hören wir die Worte des alten Biographen des Franz, der des Thomas von Celano Legende bearbeitete und fortsetzte und von Suysken mit Thomas von Ceperano identifizirt wurde.[5])

„Im Jahre des Herrn 1230, als eine nicht geringe Anzahl Brüder zur Uebertragung des Heiligen und zur Feier des Generalkapitels aus den verschiedensten Theilen der Welt in genannter Stadt sich versammelt hatten, sandte der schon erwähnte, ihnen besonders zugethane Vater, der Papst Gregor, auf dessen persönliche Gegenwart bei dieser Feierlichkeit der Uebertragung man gehofft hatte, der aber damals durch andere dringende Kirchengeschäfte abgehalten wurde, einige feierliche Boten mit Briefen dahin, in denen er nicht allein den zwingenden Grund seiner unerwarteten Abwesenheit erklärte, sondern auch den Söhnen, die er mit väterlicher Liebe tröstete, die Mittheilung von der Auferweckung eines Todten durch den heiligen Franziskus machte. Dazu sandte er durch dieselben Boten ein goldenes Kreuz, das köstlich mit Gemmenarbeit geschmückt war, aber zugleich ein Stück Holz vom Kreuze des Herrn, das kostbarer als alles Gold ist, enthielt; außerdem Schmuckgewänder und einige für den Gebrauch des Altars bestimmte Gefäße, sowie sehr würdige Gewänder für den festlichen Gebrauch.

---

[1]) Instrumenta diversa pertinentia ad S. Conventum. Bd. II, 1228—1229. N. II.

[2]) In demselben Bande.

[3]) Sammlung der Bullen.. I. Bd. — Abgedr. bei Padre Angeli: Collis Paradisi lib. II, p. 8.

[4]) Ebds. Angeli: ebds.

[5]) Acta Sanctorum. App. § 32. S. 681.

Und alle diese sehr kostbaren Dinge wies er der Basilika des heiligen Franz zu, die, von aller niedern Jurisdiktion eximirt, unter seiner Autorität gebaut wurde, und deren ersten Stein er selbst gelegt. Aber auch andere nicht geringe Geschenke als Beiträge zum Bau sowohl, wie zu der bevorstehenden Feierlichkeit gab er her. So wurde der heiligste Leichnam zu der außerhalb der Mauern der Stadt gebauten Kirche an einem Sabbath am 8. Tage der Kalenden des Juni mit so festlicher Zurüstung übertragen, daß es in kurzen Worten nicht beschrieben werden kann; und so groß war die Menge des Volkes, die zu diesem Feste der Uebertragung zusammengeströmt war, daß die Stadt sie nicht fassen konnte und sie wie Heerden schaarenweise ringsum auf den Feldern lagerten." Von den Unruhen, welche die Zeremonien störten, wird hier nichts lautbar; doch erfahren wir davon aus einer Bulle Gregor's vom 16. Juni, in der er sich über die ihm und dem Heiligen angethane Schmach bitter beklagt. Bewaffnete waren in die Prozession eingebrochen, sie hatten den Leichnam entführt, die Thore der Kirche dem Volke verschlossen und Franz im Innern begraben. Aus welchem Grunde diese Gewaltthätigkeit geschah, ist noch nicht recht aufgeklärt: wie es scheint, fürchtete man einen gewaltsamen Raub der kostbaren Reliquie von feindlicher Seite. Oder wollte Elias es vermeiden, daß das Volk noch einmal den wundengezierten Leib des Heiligen sähe? Jedenfalls wird diese Thatsache in dem Jahrhunderte dauernden späteren Streit über den Ort, wo Franz begraben liege, vielfach zu allerlei Vermuthungen und Legenden ausgenutzt.

Die nächste Nachricht über die Kirche ist uns von Angeli erhalten, der hier angeblich ein altes Manuskript benutzte, das Papini ebenso wenig wie Cristofani und mir bekannt ist und sich offenbar nicht mehr im Archive befindet. Danach ernannte Johannes de Parentibus, der in der That nach Jordanus und Salimbene bis 1232 General war, im Namen des Papstes den Piccardus Morico zum Verwalter der Kirchenbaugelder unter der Verpflichtung, mit Philippus Campellus zu partizipiren und dem Kardinal Protektor Rechenschaft abzulegen. Gerade diese Notiz aber ist von großer Wichtigkeit, da aus ihr hervorgeht, daß also schon vor 1232 Philippus de Campello der Baumeister ist, von einem Jacobus aber nichts verlautet. Wie weit der Bau der Oberkirche im Jahre 1236 gefördert war, ist nicht genau zu sagen. Man hat gewöhnlich aus einem 1236 bezeichneten Kruzifix, das Giunta für Elias gemalt und

das sich auf dem Querbalken der Oberkirche befand, geschlossen, daß diese schon in jenem Jahre eingewölbt, ja vollendet war. Ersteres ist wahrscheinlich, für letztere Annahme ist jenes Kruzifix nicht entscheidend.[1]) Sicher ist, daß in jenen Jahren Elias besonders in Deutschland eifrig Geld für den Bau eintreiben ließ, wovon Jordanus zu erzählen weiß. Daß diese Geldeintreibungen viele der Brüder sehr erbitterten, daß die Zeloten in ihrer Wuth die am Eingange der Kirche für Beiträge aufgestellte Marmorschale zerstörten, mag auf glaubwürdiger Tradition beruhen, wird aber von Wadding irrthümlich schon zum Jahre 1229 erzählt.[2]) Die Annahme Angeli's, daß von Elias die 12 Thürme erst hinzugefügt worden seien, stützt sich auf Nichts, vielmehr werden dieselben in den Anfang des Baues zu versetzen sein. Wohl aber muß in dem Jahre 1239 der Campanile vollendet gewesen sein, da damals die Glocken gefertigt wurden, deren Inschriften uns erhalten sind.[3]) Die eine lautete: „A. D. 1239 Fr. Elias fecit fieri Bartholomaeus Pisanus me fecit cum Loteringio filio ejus. Ora pro nobis Beate Francisce. Ave Maria gratia plena. Alleluja." Die andere: „Anno D. 1239. Papae gregorii tempore Noni Caesaris ac potentissimi Friderici. O Francisce pie, fratris studio sed Heliae. Christus regnat, Christus vincit. Christus imperat mentem Sanctam, Spontaneam, Honorem deo et Patriae liberationem. Cum fit Campana, quae dicitur Italiana, Bartholomaeus Pisanus fecit cum Lotharingio filio ejus. Ave Maria gratia plena Dominus tecum, benedicta tu in Mulieribus, et benedictus fructus ventris tui." Nach Rodulphus wurde noch eine dritte auf Elias' Betreiben gefertigt, während Salimbene (lib. d. praelato a. a. O. S. 406) fünf erwähnt, „von denen jenes ganze Thal in ergötzendem Zusammenklang erfüllt wurde".[4]) Die kleineren Glocken scheinen von Peruginer Künstlern ausgeführt zu sein, die 1243 in einer Urkunde quittiren.[5])

[1]) Es ward 1623 entdeckt. Wadding I, S. 397. Morrona: Pisa illustrata II, S. 126.

[2]) Rodulphus Hist. Ser. Rel. II, p. 247. Annales II. B. 1229. S. 216.

[3]) Rodulphus a. a. O. II, S. 247. Danach bei Wadding II, S. 398 und Angeli; Collis Par. tit. XVII, S. 30.

[4]) Pisa war damals für seine vortrefflichen Glockengießer bekannt. Man vergl. die Erzählung bei Salimbene, a. a. O. S. 341 z. J. 1285, wie die Parmenser einen Meister von Pisa berufen, damit er ihnen eine Riesenglocke gieße, die bis Reggio und Borgo San Donnino vernehmbar sei, wie der Glockengießer als großer Baron angethan ankommt und der Guß mißlingt.

[5]) Instrumenta diversa etc. Bd. II. N. VII.

Daß noch im Jahre 1239 an der Kirche selbst gebaut wurde, beweist eine bisher nur von Papini und Mothes beachtete Urkunde, die aber namentlich von Letzterem, wie später besprochen wird, vollständig falsch gelesen worden ist (vgl. ihren Wortlaut im Anhange II).[1]) Dieselbe behandelt einen Vertrag, der zwischen Elias und dem Syndikus und Prokurator von S. Francesco: frate Jacopo von Bevagna einerseits und den Brüdern Sanguonius und Thomas Uffreducii, einer auch sonst in Urkunden häufig vorkommenden Familie von Assisi, am 26. Mai 1229 abgeschlossen wurde, wonach sich die Ersteren verpflichteten, die Travertinblöcke, die sie zum Bau von S. Francesco einem Jenen gehörigen Gebäude entnommen haben, wieder zu ersetzen.[2]) Aus dem folgenden Jahrzehnt fehlen dann, abgesehen von einer Urkunde vom 4. Oktober 1246, in welcher die Umgränzung des Platzes vor der Kirche bestimmt wird[3]), alle Nachrichten, bis Innocenz IV., nachdem er am 13. Februar 1252 eine Bulle mit der Verheißung des Ablasses von einem Jahre und 40 Tagen für Alle, welche die Kirche am Tage des Heiligen und während der vierzehn folgenden Tage besucht, erlassen, selbst nach Assisi kam und in Gegenwart der Kardinäle Rinaldo dei conti di Segni, Riccardo Annibaldi und Giangaetano degli Orsini am 25. Mai 1253 die Kirchen weihte.[4]) Im Wesentlichen waren diese gewiß jetzt vollendet, doch wie es scheint, auch noch nicht ganz, da Innocenz IV. in einem von Angeli publizirten Brief an Frater „Philippus de Campello Ordinis Minorum Magister et Praepositus operis Eccl. S. F." Diesem gestattet, Almosen in Geld anzunehmen und für die Kirche zu verwenden. Leider ist die betreffende Stelle zu allgemein gehalten, als daß man ihr Näheres entnehmen könnte.[5])

---

[1]) Instrumenta a. a. O. N. III.

[2]) Die Quittung der Brüder Uffreducii fand ich in demselben Bande der Instrumenta — vom 29. Oktober 1266. N. XXVIII.

[3]) Instrumenta Bd. II, IV. Vergl. auch ein anderes vom 15. März 1235, in dem beschlossen wird, behufs Erweiterung des Platzes zwei Häuser abzureißen.

[4]) Die alte falsche Annahme, die Weihe habe 1235 stattgefunden (Wadding), ist schon im Collis Paradisi und in den Acta sanctorum endgültig widerlegt worden.

[5]) Die Stelle lautet vollständig: Hinc est, quod cum venerabilis Ecclesia S. F. Assisiatis nondum sit decenti, prout convenit, opere consumata, Nos cupientes ob reverentiam S. ejusdem seduli apud Deum pro populo Christiano Patroni, dictam Ecclesiam, et nobili compleri structura, et insignis praeeminentia operis decorari, ut oblationes in pecunia, tu et alii qui Prepositi operis ejusdem Ecclesiae pro tempore fuerint, ad Altaria ipsius Ecclesiae, ac alias etiam pro eodem opere recipere valeatis, in idem

In der folgenden Zeit hören wir so gut wie Nichts mehr von dem Bau. Daß Philippus de Campello den Altar dem heiligen Stanislaus errichtet, der 1253 hier kanonisirt worden war, geht aus einem bei Angeli angeführten Briefe Alexander's IV. (VII. Kal. Febr. 1256) hervor, doch überläßt derselbe Autor sich gleich darauf durchaus unbegründeten Vermuthungen, wenn er denselben Baumeister bei dieser Gelegenheit den Anbau der Kapellen vorschlagen läßt.[1]) Es muß dem entgegen betont werden, daß wir keine authentischen Nachrichten über den Anbau besitzen, und daß es nur mehr oder weniger alte Traditionen sind, denen die verschiedenen Schriftsteller folgen, wenn sie als Baumeister Philippus de Campello oder, wie es Cristofani in seinem Guida im Hinblick auf das östliche Querschiff der Unterkirche thut, Giotto nennen.

Von Interesse aber für die Baugeschichte sind von den zahlreichen, meist Privilegien gewährenden päpstlichen Bullen der folgenden Zeit, die alle hier zu erwähnen keinen Zweck hätte, eine vom 15. Juli 1254 datirte, in welcher Innocenz IV. der Kirche das Recht ertheilt, werthvolle Geräthe, Gewänder und Bücher zu besitzen, sowie zwei andere von Alexander IV. erlassene, aus denen wir Einiges über die zum Bau der Kirche gelieferten Geldbeiträge erfahren. Aus der ersteren vom 18. März 1255 nämlich geht hervor, daß Wenzeslaus, König von Böhmen, solche nach Assisi gesandt, sein Vermittler aber, ein conte d'Ardetb, nicht die ganze Summe den Mönchen ausgezahlt, wozu nun seine Witwe und seine Söhne angehalten wurden. Die andere vom 15. Dezember 1260 betreibt die Auszahlung der von den Christen in Marocco für den Bau gesandten Summen, die zwei Kaufleute in Genua: Niccolò Calvo und Giovanni di Mongiardino unterschlagen hatten. Endlich ist noch eine Bulle Nicolaus' IV. zu erwähnen (12. Mai 1288), in der er der Kirche Geschenke (namentlich Stoffe) zuweist, sowie eine andere vom 15. Mai 1288, in der er anordnet, daß die in S. Francesco und der Portiuncula gespendeten Almosen in Anbetracht dessen, daß die Erhaltung der Kirche S. Francesco nicht geringe Kosten mache, hierfür verwendet würden.

opus totaliter et fideliter expendendas, prout Ven. Frater noster Ostien. et Velletren. Episcopus vel alius Romanae Ecclesia cardinalis, qui Ordinis Fratrum Minorum protector extiterit, ordinandum, vel disponendum duxerit, et indulgemus etc. Collis Parad. II. Th. S. 20.

[1]) Collis Parad. Tit. XXV. S. 35 f.

Damit sind die schriftlich erhaltenen Nachrichten über die Entstehung der merkwürdigen Kirche erschöpft; die wenigen Veränderungen, die sie in den folgenden Jahrhunderten erfuhr, sollen weiter unten kurz im Zusammenhang mit der Besprechung des Klosters erwähnt werden. Was besonders auffällt, bleibt immer, daß kein altes Dokument uns den Namen des Baumeisters der Unterkirche erhalten hat. Die einzige auf denselben bezügliche Angabe findet sich bei Vasari, der ihn Jacopo Tedesco nennt, und auf Vasari allein stützt sich die Angabe aller Schriftsteller, die bis auf den heutigen Tag von S. Francesco gesprochen. Es verdient dies scharf hervorgehoben zu werden, da man bisher geglaubt, der Padre Angeli habe noch eine Urkunde gekannt, in der jener Jacopo erwähnt gewesen. Dies war aber bestimmt nicht der Fall — auch Angeli folgt, wie er selbst deutlich genug sagt, Vasari's Angaben und schmückt dieselben in der Absicht, den Vorgang pragmatisch anschaulich zu schildern, nur reicher aus. Die Worte Vasari's: „es wurde nach vielfacher Ueberlegung als bester Baumeister von Allen, die sich damals finden ließen, ein Meister Jacopo Tedesco nach Assisi gebracht", dienten ihm offenbar als Grundlage für seine belebte Erzählung, wie eine Konkurrenz ausgeschrieben und wie dann der Bau begonnen wurde.[1]) Von Philipp de Campello aber weiß Vasari Nichts, und doch erscheint Filippo schon um 1232, also in der Zeit, als man die Oberkirche begann, als Leiter des Baues und bleibt es bis zum Jahre 1253. Das darf uns billig mißtrauisch machen gegen des Aretiners Angaben, die ja, namentlich was das XIII. und XIV. Jahrhundert anbetrifft, nur mit der größten

[1]) Collis Paradisi Tit. IV. S. 4. Impossibile, nedum difficile cunctis videbatur in tam arduo situ tot inter vortices, voragines et scopulos, per amoenum aliquod magnificum et durabile excitandum fore aedificium. Quisque (ut in similibus evenire solet) suam proferebat sententiam, objectionem, praedictionem. At impavidum Heliae ingenium totum S. Patris datum amori incumbens gloriae, nil trepidabant. Accito proptera ex Germania omnium Architectonices peritorum illius aevi peritissimo Jacobo Alemanno, ut refert Georgius Vasarius in vitis pictorum et architectorum t. prim. in vita Arnolfi 9 convocatisque aliis in eadem arte versatis, quos inter adhuc juvenis devotione ductus adfuit Philippus de Campello qui postea Ordinem ingressus est, et post Jacobum praedictum totius operis Praefectus est constitutus. Considerato emensoque situ, variis propositis exemplaribus perpensisque schematibus, omnes iudicio Jacobi steterunt; et quintodecima Mensis Maji die 1228 fundamentis fodiendis multiplex imposita fuit manus. Collem undique artifices occuparunt, quidam scindendis scopulis, alii eruendis petris, alii ceteris praeparandis materialibus addicti. Etc.

Vorsicht aufgenommen werden dürfen. Ja, wäre es freilich, wie Mothes mit ungerechtfertigten Ausfällen gegen seine Vorgänger als klar und zweifellos hinstellt, wirklich erwiesen, daß eine Urkunde den Jacopus von Merania als Baumeister nenne, dann wäre Vasari gerechtfertigt. Wie Jeder aber aus dem im Anhange gegebenen Text derselben erkennen kann, handelt es sich hier um nichts weniger als einen Baumeister Jacopus de Merania, sondern um den Syndikus und Prokurator von S. Francesco: Jacopo von Bevagna, einer unweit Assisi gelegenen Stadt. Dieselbe Urkunde lehrt uns aber einen anderen Architekten als anwesenden Zeugen kennen; den Magister Paulus Luprandi, der demnach vermuthlich unter Philipp de Campello arbeitete.

Woher hat also Vasari seinen Jacopo genommen, aus alten Ueberlieferungen oder ist er nur ein Gebilde seiner Phantasie? Für letzteres ließe sich wohl Manches geltend machen! Ist doch die ganze Biographie Arnolfo's di Cambio, wie archivalische Forschungen ergeben haben, ein mehr oder weniger willkürlich erfundener Roman, der sich am Besten erklären läßt aus der Absicht, das Auftreten des gothischen Stiles, der für Vasari ja der barbarische deutsche ist, in Florenz zu begründen. Arnolfo, den er als Architekten dem Maler Cimabue, also als Neuerer vergleicht, ist für ihn der Sohn eines Lapo, dem er in vielfach sich widersprechender Ausführung eine Anzahl Bauten zuschreibt, die früher als Arnolfo's Kirchen den gothischen Stil zeigen. In die Reihe derselben gehört S. Francesco, und so wird Lapo mit dem Architekten dieses Baues identifizirt und sein eigentlicher Name aus der florentinischen Abkürzung als Jacopo wiederhergestellt. Daß er ihn dann zum Deutschen macht, ist leicht verständlich, da S. Francesco ja für ihn die erste deutsch-gothische Kirche in Italien ist. In dieser Weise ließe sich ohne besondere Schwierigkeiten die Entstehung des Jacopo Tedesco bei Vasari erklären. Daß er mit Lapo eine bestimmte Persönlichkeit im Auge hatte, ist leicht möglich, es kann ja neben jenem Lapo, der als Genosse des Arnolfo in Siena erwähnt wird, noch ein anderer Baumeister Lapo existirt haben, von dem er Einiges gehört. Daß Arnolfo's Vater aber nicht Lapo, sondern Cambio hieß, ist längst erwiesen und damit noch deutlicher gezeigt, daß die ganze Erzählung von Jacopo oder Lapo Tedesco zum größten Theile Erfindung ist.

Auf der anderen Seite aber wäre es eben so wohl auch denk-

bar, daß Vasari's Erzählung vom Vater Arnolfo's eine alte Tradition in Assisi entgegenkam, die als Baumeister der Franziskuskirche einen Jacobus nannte. Dies könnte eine Bestätigung finden in einem leider nicht vollständig erhaltenen Manuskript des Archives daselbst, das eine bis jetzt für die Geschichte der Kirche noch nicht ausgenutzte Beschreibung derselben enthält. Dasselbe, wohl im XVII. Jahrhundert geschrieben, geht, wie aus einigen Stellen ersichtlich, auf ein anderes, damals im Archive befindliches 1570 geschriebenes Manuskript eines Fra Lodovico di Castello zurück, das ich jetzt nicht mehr aufzufinden vermochte.[1]) Nun könnte es scheinen, als kenne der Schreiber die „vite" des Vasari nicht, da er viele abweichende Bestimmungen bringt, doch scheint es auch nur, da er in diesen offenbar dem von Vasari unabhängigen Fra Lodovico folgt, andrerseits aber wiederholt Vasari abschreibt, wie bei der Beschreibung des Denkmales der Königin von Cypern, als dessen Verfertiger er Fuccio nennt, dem er wie Vasari auch die 1229 gebaute Kirche S. Maria sopra l'Arno zuschreibt. So kommt wohl auch die Notiz: der Baumeister von S. Francesco sei „Jacomo Todesco, trovandosi all' hora in Italia di gran fama de Pittore et Architettore" von Jenem her, und beweist für unsere Zwecke Nichts. Viel wichtiger ist es zu wissen, daß eine andere alte ausführliche Beschreibung der Kirche, die höchst ungerechtfertigter Weise ganz in Vergessenheit gerathen ist, Nichts von dem Baumeister weiß. Petrus Rodulphus in seinen historiarum Seraphicae religionis libris tres sagt: „Dieser Bau hat nichts gemein mit jenem Stile, den Vitruvius als Architekt feststellte, sondern ist ein Teutonisches Werk. Den Namen des Erbauers habe ich nicht gefunden."[2]) Wenn schon

[1]) Papini, der es einige Male in den Notizie sicure erwähnt, ohne es doch auszunutzen, scheint auch nur die von mir erwähnte freie Kopie, in der auch ein anderes Manuskript des Malers Adone Doni für die Beschreibung der Fresken der Oberkirche verwerthet wird, zu kennen. Sie erhielt i. J. 1822 Randglossen, die neben einigen archivalischen Notizen namentlich Vasari's Angaben vergleichend hinzusetzen. Eine ganze Reihe von Blättern, darunter leider das Titelblatt und der Anfang, fehlen. Die übrigen sind ungeordnet und bringen häufig Wiederholungen, so daß man annehmen möchte, der Kopist habe nur vorläufig alle wichtigen Notizen zusammenstellen wollen, um später daraus ein Ganzes zu machen. Ich werde das Manuskript im Texte einfach als „alte Beschreibung" zitiren.

[2]) Lib. II p. 247. Vergl. die im Anhange III ihrer Bedeutung wegen vollständig gegebene Beschreibung von S. Francesco, die Wadding nicht überall genau in seinen Annalen II, S. 397 zu 1235 wiedergab. Ich benutzte ein Exemplar des höchst seltenen Werkes des Rodulphus in der Wiener Hofbibliothek.

ein mit dem Archive von S. Francesco so vertrauter und so gründlicher Schriftsteller, wie Rodulphus es zweifelsohne gewesen, ein Zeitgenosse des Vasari selbst, so bestimmt behauptet, Nichts von dem Baumeister erfahren zu haben, so wird es geradezu zur Unmöglichkeit, behaupten zu wollen, Vasari habe auf Grund irgend einer jetzt verlorenen Urkunde oder einer allgemein herrschenden Tradition Jacopo Tedesco zum Architekten von S. Francesco gemacht. Urkunde wie Tradition wäre sicher dem mit Assisi innig vertrauten Franziskaner Rodulphus eher noch bekannt gewesen, als dem in Assisi fremden Aretiner. So wird uns die zuerst ausgesprochene Vermuthung: der Jacopo Tedesco sei eine Erfindung Vasari's, die vielleicht in irgend welcher Beziehung zu einem uns nicht mehr bekannten Baumeister Lapo steht, fast zur absoluten Gewißheit.

Ich meine demnach, der Name des Jacopo Tedesco sei aus der Baugeschichte der Franziskuskirche, wie der allgemeinen Kunstgeschichte zu streichen. Damit aber fallen auch alle die müßigen Erfindungen einer späteren Zeit: die Sage, daß jener Deutsche im Gefolge Friedrich's II. nach Italien gekommen und von Jenem auf Wunsch des Elias nach Assisi geschickt worden sei, sowie jene andere, die Philipp de Campello sogar zum Sohne Jacob's macht.

Was hätte denn Letzterer auch Neues aus Deutschland mitgebracht? Alles was gothisch ist: die Oberkirche vor Allem ist ja unter Leitung des Philipp gebaut worden! Des Jacobus Antheil am Bau würde sich auf die romanische Unterkirche beschränken, und da möchte man sich doch vergeblich fragen, was an derselben Deutsches sei? Nun wir befreit von der verwirrenden Tradition aus dem Denkmal selbst unsere Schlüsse ziehen dürfen, werden wir ohne Mühe diesem seine richtigere Stellung anweisen können. Alles, wie mir däucht, deutet darauf hin, daß der Baumeister der Kirche seine Schule in der Lombardei durchgemacht. Nur in Mailand und Umgegend begegnen wir diesen mächtigen lastenden Kreuzgewölben über den eigenthümlich flach gespannten Rundbögen, dort auch der kreuzförmigen Anlage, wie den massigen Rundpfeilern. Bauten wie die 1221 geweihte Kirche Chiaravalle bei Mailand, wie die um 1200 in ihren Gewölben veränderte S. Ambrogio, bezeichnen genau die Stufe der lombardischen Bauentwicklung, auf der auch die Unterkirche in Assisi steht. Besonders lebhaft aber wurde ich an die letztere in S. Nazaro in Mailand erinnert, einer freilich

später modernisirten Kirche, die aber die alte kreuzförmige Anlage und Anordnung der Gewölbe noch erkennen läßt. Ja, ich möchte noch weiter gehen und behaupten, daß auch die Oberkirche in ihren räumlichen Verhältnissen am meisten an die eben erwähnten Bauten gemahnt, wenn auch das Detail hier bereits einen Fortschritt und eine nähere Beziehung zu nordischen Formen zeigt. Eine solche aber macht sich ja auch schon an der von 1219—24 gebauten Kirche S. Andrea zu Vercelli bemerkbar, wo zwar die Fenster noch rundbogig gehalten, die Scheidebögen aber spitz sind, und die Pfeiler ähnliche Halbsäulen mit ähnlichen Knospenkapitälen haben. So, glaube ich, kommt auch Filippo de Campello aus der Lombardei und verwerthet seine dort gemachten Erfahrungen in origineller, durch die Terrainschwierigkeiten bedingter Weise. Ob er nicht schließlich wie die Oberkirche so auch die Unterkirche gebaut?

Die gesammte Anlage findet, so viel ich weiß, nur ein einziges Seitenstück in Italien, und zwar wunderbarer Weise in der frühesten Kirche des älteren ersten großen Gründers der Mönchsorden, des h. Benedikt in Subiaco. In räumlicher Ausdehnung freilich muß die letztere weit zurückstehen, doch sind auch hier an steil abfallender Bergeslehne zwei Kirchen über einander gebaut, und ähnlich wie in Assisi weht es den Besucher wie „geheimnißvolle Frömmigkeit" an! Ja der mystische Eindruck ist hier noch größer, da von der unteren Kirche, an deren Nordseite in zwei Stockwerken unregelmäßige Kapellen in den Fels gehauen sind, eine unregelmäßige Treppe in noch größere Tiefen zu andern Kapellen hinabführt und so ein wundersamer Durchblick durch wechselnd dunkle und beleuchtete gewölbte Räume möglich wird. Auch hier nur freilich in scheinbar willkürlicher Aufeinanderfolge über runden oder spitzen Bögen breite Kreuzgewölbe, auch hier die zweifelslose Beziehung zu lombardischen Bauten! Wenn es nicht Dokumente gäbe, die dem Bau ein höheres Alter vindiziren, den unteren Raum mit seinen Rundbögen 1052, den oberen mit dem Spitzbogengewölbe 1066 entstehen lassen, würde ich nicht zögern, die Umgestaltung des Sacro Speco etwa in dieselbe Zeit zu setzen wie S. Francesco, ja eine Beziehung zwischen beiden Kirchen für nicht undenkbar zu halten. Seit D'Agincourt hat man sich leider nicht mehr wirklich eingehend mit dem interessanten Bau, der so vieles Räthselhafte hat, beschäftigt. Ob eine kritische Untersuchung nicht ergeben würde, daß besonders das obere Oratorium im Anfang

des XIII. Jahrhunderts Veränderungen erfahren, zu jener Zeit zwischen 1220 und 1235, als die Cosmaten Jacobus und seine Söhne den herrlichen Hof in S. Scholastica bauten?

Ehe wir nun im Folgenden einen kurzen Blick auf die Baugeschichte auch des Klosters von S. Francesco werfen, sind noch drei Werke in der Kirche zu erwähnen, die ihrem Stile nach der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehören: der Altar der Unterkirche, die Kanzel ebendaselbst und der päpstliche Thron in der oberen. Alle diese Werke, über deren Verfertiger sich bis auf eine Notiz Nichts im Archiv und in den Beschreibungen findet, zeigen einen durchaus im Stile der Cosmaten gehaltenen feinen Mosaikenschmuck und erinnern auch in der Arbeit der meist gedrehten Säulchen an jene römischen Künstler. Der schöne Altartisch ruht auf 20 mit Kleeblattbögen verbundenen kurzen Säulen[1]) und war ehemals mit einer Umfriedigung versehen, die sich jetzt in der Oberkirche befindet und aus zwölf achtseitigen antikisirenden Säulen, die ein gerades mosaizirtes Gebälk tragen, besteht. Das die letzteren verbindende Eisengitter wurde am Ende des XV. Jahrhunderts von einem Gasparino d'Antonio verfertigt.[2]) Die Kanzel diente früher als Altar des h. Stanislaus und dürfte daher identisch mit dem in dem oben erwähnten Breve Alexander's genannten Werke des Philippus sein. Die einfache mensa der Oberkirche ist mit Mosaiken ornamentirt. Der von Einigen ohne jede Berechtigung dem Fuccio zugeschriebene Thron, der unter einem mit Krabben verzierten, auf Säulen ruhenden Spitzgiebelbaldachin steht, hat eine spitze Lehne, als Armbrüstungen zwei Löwen, und trägt unten am Schemel die Relieffiguren eines Löwen, Greifen und Basilisken, sowie die Inschrift: super Aspidem et Basiliscum ambulabis et conculcabis Leonem et Draconem.

Daß der Bau des Klosters Schritt hielt mit dem der Kirche, dürften wir voraussetzen, selbst wenn uns nicht aus der ältesten Zeit sechs mächtige Kreuzgewölbe erhalten wären, die ganz den-

[1]) Phot. Alinari.

[2]) Dieser Gasparino d'Antonio de Ruberto de Foligno kommt in den erhaltenen Ausgabebüchern (Miscellanea 1472—1523, und Ausgabebuch 1467—97) von 1476 bis 1481 (24. Juli) wiederholt vor. Daß er jenes Eisengitter gefertigt, entnehme ich der alten Beschreibung. Es ist derselbe Künstler, der sich in einer von Fratini (S. 280) ganz publizirten Urkunde vom 6. Juni 1479 verpflichtet, im Auftrage Sixtus' IV. das Reliquiarium für den „Camoscio" des Franz zu verfertigen.

jenigen der Unterkirche entsprechen und offenbar den südlichen Theil des westlich an der Kirche gelegenen Hofes bildeten. Um ihn legten sich im Norden, Westen und Süden die Baulichkeiten, die jetzt noch, freilich ganz verändert, erhalten sind. Auch die mächtigen Substruktionen des vorspringenden südlichen Theiles zeigen noch die Spuren des alten Baues, der sicher anstatt der rundbogigen wenigstens zum großen Theile spitzbogige Oeffnungen aufwies, in welche Säulchen mit antikisirenden Kapitälen gesetzt waren. Einige wenige derselben sind erhalten. Eine Erweiterung erhielt das Kloster durch den vom Kardinal Albornoz errichteten Bau der Infermeria nuova, die westlich an den großen Hof anstieß und noch heute in dem Wappen des Kardinals und in wenigen spitzbogigen Fenstern an das XIV. Jahrhundert erinnert. In einem mit L bezeichneten Ausgabebuch, das mit 1352 beginnt, befinden sich mehrere darauf bezügliche Notizen, zuerst vom 30. Juli 1354, dann öfters bis zum Jahre 1361, einige auch in einem anderen Ausgabebuche: vom 17. November 1377, an welchem Tage die Infermeria gepflastert wird. Als Werkmeister wird ein Nicolaus de Bictonio (Bettona) erwähnt, der im Jahre 1360 mit dem Bau eines Claustrum beschäftigt erscheint, für das ein Francesco di Corrado, Francesco di Muscio und Piero di Damiano die Säulen ausführten.[1]) Ob dies nur eine Restaurirung des alten Hofes oder die Anlage eines neuen, etwa des jetzt von der Infermeria umschlossenen hofartigen Raumes, gewesen ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Bis 1442 hören wir dann nichts mehr von dem Bau, da nur wenige Reste eines Ausgabenbuches aus dieser Zeit erhalten sind. In jenem Jahre aber ordnet der päpstliche Legat am 21. Dezember an, daß fortan zur Verwaltung der eingehenden Almosen, die zur Erhaltung von Kirche und Kloster verwandt werden sollen, zwei Bürger mit dem Titel: „maestri dell' opera di S. Francesco" angestellt werden. 1446 wird dann hinter der Apsis der Unterkirche von Maurern aus Perugia und Città di Castello ein Gebäude errichtet, das „armario"

[1]) Vergl. libro di spese 1352—64. Notizen vom 16. Mai, vom 29. Dez. 1360 und 4. Dez. 1360. — Der Niccolò da Bettona wird noch im Sept. 1362 erwähnt. — Ein am 14. Mai und 24. Nov. 1355 erwähnter Puciarello Gungloli und ein Stephanus sind wohl als Maurer an der Infermeria und in der Capella S. Martini thätig gewesen. — Vergl. auch Fratini S. 188 ff., der irrthümlich statt des Niccolò da Bettona einmal einen Crispolto nennt, der aber erst 1486 als Mitarbeiter an dem Chorgestühl der Unterkirche auftritt.

genannt und von Fratini richtig als neue Sakristei gedeutet wird.[1]) Dasselbe bestand noch zu Zeiten des Vasari, der unter dem Bilde der Stigmatisation die jetzt vermauerte Thüre, die zur Sakristei führte, erwähnt.

Eine wirklich umfassende Bauthätigkeit aber trat erst wieder ein, als Sixtus IV. den päpstlichen Stuhl bestieg, ein Papst, der, aus dem Franziskanerorden hervorgegangen, seine Verehrung für Franz und dessen Kirche in Assisi stets hegte und thatkräftig bewies. In zwei Bullen vom 12. November 1471 und 13. Januar 1472 kam er den Wünschen der Mönche, die zur Restaurirung der Kirche nothwendig des Geldes bedurften, willig entgegen und sandte selbst, wie ein von Fratini S. 263 publizirter Brief seines Nepoten Giuliano della Rovere vom 8. November 1472 angiebt, 1000 Dukaten „per compimento della fabrica". Zugleich befiehlt er, zwei Bürger zu wählen, die zugleich mit einem „Maestro Andrea" die Sorge für den Bau übernehmen sollen. Da galt es vor Allem, die ungenügend fundirte Infermeria nach Westen und Süden hin durch neue Substruktionen zu stützen und die Gewölbe zu erneuern, und zur Erinnerung an dieses große Werk ward die noch heute schon weit vom Thale aus sichtbare Statue des Papstes an der Südwestecke der Untermauern angebracht. Zu gleicher Zeit aber ward das alte Refektorium, das im Süden des großen Hofes gelegen war, erweitert und gewölbt, und letzterer selbst umgebaut. An die Westseite der Kirche sich anschließend, besteht er aus sechs Arkaden auf jeder Seite, die unten auf achtseitigen Pfeilern mit antikisirend gothischen Kapitälen, im oberen Stockwerk auf kleineren Renaissancekompositsäulen ruhen (Abb. 31). Eine Inschrift verkündet in folgenden Versen den Ruhm des Bauherrn:

Inclita sum quercus quondam lustrata triumphis
Quam Lelli Caesar dederat . . . maximus olim
Et licet oscura fuerim labentibus annis
Nunc summo quartus decoravit Sixtus honore.

In der Mitte befindet sich das Wappen und die Jahreszahl 1474. Dem Sixtus IV. auch verdankt das Kloster die doppelte, zur Ober-

[1]) Fratini S. 256 f. Ein Stefano tedesco fertigt die Fenster. Ich habe dieses Ausgabebuch nicht finden können und folge daher Fratini, dem zufolge damals auch fünf Bogen des Campanile und ein Rundfenster der Oberkirche zunächst dem Altare reparirt wurden.

kirche führende Treppenanlage, die außen neben der Tribune angebracht wurde, sowie eine Anzahl anderer werthvoller Bereicherungen der Kirche, von denen noch die Rede sein wird.

Jener oben im Briefe erwähnte Meister Andrea scheint an dem Bau der Substruktionen thätig gewesen zu sein, wie aus einem von Fratini nicht berücksichtigten Ausgabenbuche von 1472 hervorgeht, wo er erwähnt wird: „per far la scarpa di San Francesco". Daß der Hauptleiter der neuen Bauten Baccio Pintelli gewesen, erfahren wir nur aus Vasari, der seine Thätigkeit in Assisi ins Jahr 1480 setzt.[1]) Nun scheint es aber, daß Vasari wie in so vielen anderen Fällen auch hier Baccio mit einem anderen Architekten verwechselt. Die Forschungen Müntz's haben nämlich ergeben, daß die von Sixtus IV. nach Assisi gesandten Baumeister: jener Giacomo da Pietrasanta, der für Pius II. die Benediktionsloge und unter Paul II. einen Theil des Palastes von S. Marco gemacht, und der Florentiner Bernardo di Lorenzo sind. Aus den Urkunden geht hervor, daß sie 1472 (vor dem 30. Juni) und 1473 in Assisi waren und Kirche und Kloster auf die nöthigen Restaurationen hin untersuchten. Sie mögen im Großen und Ganzen die Anordnungen für den Bau gegeben, jener Meister Andrea aber ihn ausgeführt haben.[2])

Zu gleicher Zeit wie der Papst Sixtus IV. aber zeigte sich auch der 1475 erwählte General des Ordens Francesco Nani, genannt Samson, eifrig bemüht für die Erhaltung und Verschönerung von

[1]) Von einzelnen Notizen, die ich gefunden, seien hier noch erwähnt: libro di spese bez. mit 1467: Am 27. Juli 1473 erhält ein Maler Felitiano für die Bemalung zweier Wappen des Kardinals von San Sisto und des Kardinals von San Pietro 18 lire. — Miscellaneen 1472—1523: ein maestro Agnolo di Gabriello baut eine Camera papale. 1477—78 erhält ein Maestro Alisandro orfo öfters Zahlungen für Anfertigung eines Tabernakels, an dem auch Gasparre thätig ist. — Ein Magister Christophanus 1487 macht Wappen des Sixtus, auch Gefäße. Es ist wohl derselbe Cristofano da Gualdo, der am 20. Okt. 1494 in dem libro di spese 1491—95 als Zeuge bei der Abschätzung der Reparatur der Fenster erscheint.

[2]) Müntz: Les arts à la cour des papes, III. Bd., S. 72. Dokumente S. 208: 1472. 30. Juni. Magistro Jacobo de Petrasancta et magistro Bernardo Laurentii de Florentia muratoribus florenos de camera XXV pro expensis quas superioribus diebus fecerunt eundo de S. D. N. papae mandato Asisium (sic) ad videndum aedificium ecclesiae sancti Francisci et eius necessariam reparationem. 1473. 20. Febr. Magistro Jacopo de Petrasancta muratori quem S. D. N. papa misit ad inspiciendum necessariam reparationem monasterii Sancti Francisci de Asisio pro eius expensis etc. florenos XXVIII et bol. LIII.

S. Francesco zu sorgen. Er läßt an der Oberkirche neue Leitungen für den Abfluß des Regenwassers fertigen, das Dach sowohl als die Fenster repariren[1]) und (angeblich nach Zeichnung des Baccio Pintelli) von einem maestro Francesco di Pietrasanta für 225 Goldscudi das Vestibül vor der Unterkirche errichten.[2]) (Abb. 32.) Hat Müntz Recht, jenen oben erwähnten Giacomo den Sohn des Cristofano di Ricomanno zu nennen, so ist dieser Francesco, der auf dem von Milanesi publizirten Stammbaum angegeben ist, sein Bruder. Es ist derselbe Francesco, der in früheren Jahren seinem Onkel Lionardo in Genua bei der Ausführung des Grabmales für den Dogen Tommaso de Campofregoso geholfen.[3]) Dem General Samson auch verdankt man die Wiederherstellung des kleinen Kirchhofes, der an der Nordostecke der Unterkirche gelegen ist.[4]) Zwei Lombarden: die Meister Pietro und Ambrogio erscheinen 1487—90 daran thätig.[5]) Er bildet ein Oblongum, in das die Kapelle des Kardinals Albornoz einspringt, hat unten weitgespannte Rundbogen auf achteckigen Backsteinpfeilern, im oberen Stockwerke einfache niedrige Pfeiler, die ganz niedrige Bögen und darüber das Holzdach tragen. Die Inkrustation der Wände entspricht der im Anfang des XIV. Jahrhunderts in den Kapellen angewendeten und läßt wohl auf eine etwa gleichzeitige Entstehung des Kirchhofes schließen, wenn auch ein Grab (des Ventura Ranaldi mit der Jahreszahl 1245) auf eine frühere hindeuten könnte.[6]) Vor jenem Kirchhofe, schon im Jahre 1468, waren die Arkaden, die gleichfalls aus Rundbogen auf rohen achtseitigen Pfeilern bestehen, auf dem Platze vor der Unterkirche gebaut worden, und zwar unter Mitwirkung jenes Ambrogio von einem maestro Antonio di Lom-

[1]) Dokument, das lose in dem libro di spese liegt, welches mit 1451 anfängt.

[2]) Ich habe das betreffende Dokument nicht selbst gesehen, doch ist wohl nicht daran zu zweifeln, da schon Papini: Not. sic. S. 293 und später Fratini (S. 272) die Angabe bringen.

[3]) Vasari Mil. VI, S. 104. — Giornale ligustico 1884. XI, S. 463.

[4]) Phot. Alinari.

[5]) Libro di spese, das mit 1467 bezeichnet ist. Ambrogio ist offenbar derselbe, der 1468 mit Antonio Lombardo die Arkaden vor der Kirche baut, und erscheint in Rechnungen 1497 und 1498 mit Reparaturen an der Infermeria betraut. Pietro kommt als Zeuge noch einmal am 7. Sept 1493 vor (libro di spese 1491—95, in dem die Reparaturrechnungen für die Fenster enthalten sind).

[6]) Sonst fand ich nur spätere Daten: 1329 (Mucutius Putius), 1330, 1337 (Mag. Johannes magistri Symonis).

bardia.[1]) Zu der Ausführung der von Samson geplanten Erweiterung des Klosters an der Südwestecke ist es nicht gekommen[2]), dagegen erhielten in der Capella S. Bernardini, die südlich gegenüber dem Portal der Unterkirche gelegen ist, die Tertiarier im Jahre 1488 eine schon lange erwünschte Kapelle, die nach einer Inschrift von zwei Baumeistern aus Assisi, Franceschino Zampa und Hieronymus Bartholomei, ausgeführt wurde. Das Innere bewahrt nichts mehr von seiner früheren Ausstattung, aber die von korinthischen Pilastern eingerahmte Fassade ist mit ihrem reichen, aber etwas roh ausgeführten Portale erhalten. Dieses hat zwei Eingänge zwischen derb mit kandelaberförmigen Ornamenten gezierten Pilastern, die über zweifachem Architrav und mit Blattwerk verziertem Fries eine halbrunde Lünette tragen, in welcher der h. Bernhardin mit zwei anbetenden Engeln in Relief dargestellt ist.[3])

Mit den weiteren Schicksalen der Kirche und des Klosters uns eingehend zu beschäftigen, würde zu weit führen. Bei Fratini findet sich das Wesentliche Alles zusammengestellt, doch haben thatsächlich die letzten Jahrhunderte Veränderungen bloß in den Klosterräumen bewirkt, und auch diese haben keine große Wichtigkeit. Kurz zu erwähnen wäre nur, daß die geschnitzten Thüren der Unterkirche 1546 von einem Niccolò da Gubbio hergestellt wurden, das neue Tabernakel des Altares 1570 von Galeazzo Alessi entworfen, 1609 auf Kosten des Königs von Spanien das neue dormitorium errichtet, im weiteren Verlaufe des XVII. Jahrhunderts die Kapelle des h. Sebastian in der Unterkirche und der südliche für die Fremden bestimmte Theil des Klosters ausgebaut wurde. Als dann im Jahre 1818 nach mühsamen Nachgrabungen der Leichnam des Franz unter dem Hauptaltar in seiner Felsengruft aufgefunden worden war und durch dies große Ereigniß selbst der Kaiser Franz I. 1819 nach Assisi gezogen wurde, beschlossen die Frati, nun die alte Legende wahr zu machen, die schon zur Zeit Vasari's und selbst früher behauptet hatte, unter der Kirche

[1]) Das geht aus einer Notiz im libro di spese von 1467 hervor.

[2]) Vergl. den Brief des Generals vom 2. März 1496, der bei Fratini S. 273 publizirt ist.

[3]) Die Inschrift lautet: huius porte ad apicem usque Franciscus patronus pro anima sua auxit opus Francischino Zampa Iheronimoque Bartholomei auctoribus Asisiensibus 1488.

befinde sich eine dritte unterirdische Kapelle, in welcher der Heilige begraben sei, oder, wie Andere wollten, aufrecht betend stehe. Giuseppe Brizi und Pasquale Belli bauten die neue Unterkirche, die im Oktober 1824 eingeweiht wurde. Veränderungen erlitt die Kirche schließlich in neuester Zeit, als ihre Erhaltung nach 1860 einer königlichen Kommission anvertraut wurde, im Jahre 1870 die Gemälde restaurirt, die Barockaltäre und Orgel entfernt, die Chorstühle der Oberkirche in das Kloster versetzt wurden. Im Jahre 1877 kehrten dann nach 17jähriger Verbannung die Padri Conventuali in die Kirche zurück und erhielten einen Theil des Klosters wenigstens wieder, dessen größere Hälfte jetzt als Stätte der Erziehung für die heranwachsende neue Generation dient.

III. Die künstlerische Ausschmückung der Kirche.

1. Die ältesten Denkmäler der Malerei.

Gewaltig und innerlich ergreifend wie die Kirche des heiligen Franz durch ihre Architektur wirkt, gewinnt sie doch ihre höchste Bedeutung durch den reichen Schmuck von Malereien, die alle ihre Wände überziehen, und wer sich mit Liebe in deren Anschauung versenkt, dem wird das wunderbare Geheimniß des künstlerischen Werdens hier vielleicht klarer und deutlicher sich offenbaren, als an irgend einem anderen Orte der Welt. S. Francesco in Assisi ist recht eigentlich die Wiege der neueren Kunst, die hier zuerst schüchtern, dann immer freier und ungehemmter die Sprache zu finden beginnt, welche, unermeßlich reich im Laufe der Jahrhunderte ausgebildet, das Höchste allgemein verständlich auszudrücken vermochte, was die Menschheit sonst nur ahnend empfunden hat. In San Francesco wird das Losungswort gefunden für die neue künstlerische Bewegung: das Studium der Natur! Wie es dazu gekommen, wie gerade in der von Franz ausgehenden, die Phantasie anregenden Frömmigkeit, in der Wiedergabe seiner in engster Wechselbeziehung zur Natur stehenden Legende der erste Impuls gegeben wurde, haben wir bereits betrachtet. Hier gilt es nur noch einmal im Zusammenhange zu verfolgen, wie bis auf Giotto's entscheidendes Auftreten in der Oberkirche von S. Francesco selbst dasselbe vorbereitet wird, wie in den ersten Darstellungen des Lebens des Heiligen bereits das neue formende

Element sich geltend macht, wie dieses sich dann in der Unterkirche bestimmter gestaltet und in die obere emporsteigend immer freier sich ausbildet. Daß wir von Schritt zu Schritt durch hundert Jahre hindurch den Werdegang zu verfolgen vermögen, berechtigt uns, die Fresken in Assisi, von so verschiedenen Meistern sie auch geschaffen sind, im Zusammenhange hier zu betrachten, wobei wir für Manches auf den vorhergehenden Abschnitt verweisen können. Nicht genug freilich ist es zu beklagen, daß, abgesehen von zwei zu erwähnenden kurzen Notizen, das Archiv uns keinerlei Aufschluß über die in Assisi beschäftigten Maler gewährt und wir demnach bei der Unzuverlässigkeit Vasari's und der Ungenauigkeit der ältesten Quellen ganz darauf angewiesen sind, aus den Werken selbst die Meister und die annähernde Zeit der Entstehung zu bestimmen.[1]) Schon die alte handschriftliche Beschreibung bringt ebenso wie Rodulphus in Ermangelung archivalischer Nachweise fast durchweg Vasari's Angaben wieder, so auch im großen Ganzen der Padre Angeli, der das Neue, was er giebt, nur willkürlich erfunden. So schleppen sich die alten Traditionen weiter, bis Rumohr denselben

[1]) Litteratur: Ghiberti: Commentarii. Vasari. Ausg. Lemonnier I, S. XVIII u. XX. — Vasari. I. Ausgabe 1550. I, S. 128. 141. 152. — Vasari. II. Aufl. Ausg. Milanesi. — Alte handschriftliche Beschreibung nach Lodovico's di Castello Manuskript von 1570 und nach Adone Doni. — Rodulphus: Hist. Ser. religionis libri tres. 1586. Venetiis. — Danach nicht ganz genau die Angaben bei Wadding: Annales II. Bd. J. 1235. S. 397 ff. — Padre Angeli: Collis Paradisi 1704. — Baldinucci: Notizie de' professori del disegno (1681—1728). Ausg. Mailand 1811. — Lanzi: Storia della pittura (1789). Ausg. Bassano 1809. — D'Agincourt: Histoire de l'art. Paris 1811—23. D. Ausg. von Quandt 1840. — Fea: Descrizione. 1820. — Bruschelli: Assisi Città serafica. 1824. — Papini: Notizie sicure 1842. — Kugler: Tübinger Kunstblatt. 1827. Beschr. der Fresken. — Rumohr: Ital. Forschungen 1827—31. Berlin. — Descrizione di S. F. Assisi 1835. — Rosini: Storia della pittura. 1839—54. — Chavin de Malan: vie de St. François. 1841. Ital. Uebers. von Guasti. Prato 1879. — Kugler: Gesch. d. Malerei. III. Ausg. 1866. — Crowe und Cavalcaselle: Gesch. d. ital. Malerei. D. Uebers. von Jordan 1869. Ital. Ausg. 1875 u. ff. — Förster: Gesch. der ital. Kunst. II. Bd. 1870. — Ders. Denkmale ital. Malerei. — Guardabassi: Indice. 1872. — Rio: L'art chrétien. II. Aufl. Paris 1874. — Schnaase: Gesch. d. b. Künste. II. Aufl. VII. Bd. 1876. — Cristofani: Storie d'Assisi. Assisi 1875. — Ds. Guide d'Assise. 1877. — Lübke: Gesch. d. ital. Malerei. 1878. — Dobbert in Dohme's Kunst und Künstler. Bd. III. 1878. — Woltmann-Woermann: Gesch. d. ital. Malerei. 1879. — Fratini: Storia della basilica. Prato 1882. — Burckhardt: Cicerone. V. Aufl. 1884. Von neuerer seit der I. Auflage erschienener Literatur hebe ich nur hervor: Strzygowski: Cimabue und Rom. Wien 1888. — Thode: Giotto. Künstlermon. Bielefeld 1899. — Max Zimmermann: Giotto. Leipzig 1899.

entgegentretend kühn das Kritische des eigenen Blickes geltend macht und Crowe und Cavalcaselle sämmtliche Wandmalereien einer eingehenden Prüfung unterziehen, die bis jetzt die sachlichste geblieben, wenn sie in einzelnen wichtigen Punkten auch eine entscheidende Widerlegung durch Dobbert gefunden hat. Wir werden im Einzelnen sehen, wie die moderne Kritik sich Vasari's Angaben gegenüber verhält, vorauszuschicken ist nur, daß Vasari, wie er selbst versichert, 1563 in Assisi gewesen und damals also seine in der zweiten Auflage verwertheten Studien gemacht hat, während er in der ersten nur das Wenige mittheilt, was Ghiberti in seinen Commentarii ausgesprochen. Dieser nämlich erwähnt die Thätigkeit Giotto's mit den Worten: „er malte in der Kirche von Assisi im Orden der Minoriten fast den ganzen unteren Theil, er malte in S. Maria degli Angeli", und weiß von Stefano, daß „in der Kirche von Assisi von seiner Hand begonnen eine Glorie ist, mit vollendeter und sehr großer Kunst ausgeführt; dieselbe hätte, wenn sie vollendet worden wäre, jeden edeln Geist verwundern machen".[1])

Das älteste Denkmal der Malerei in der Kirche ist, seitdem das 1236 von Giunta für den Frater Elias gefertigte Kruzifix verschwunden, das schon oben (S. 76) besprochene Portrait des heiligen Franz, das, vermuthlich bald nach 1253 entstanden, kaum einem bestimmten Meister zugeschrieben werden kann und nach den übertrieben bewegten, eckigen Figuren noch ganz der älteren befangenen Richtung angehört.

Ein bedeutender Fortschritt gegen die letztere aber tritt bereits in den halb verloschenen Fresken an den Wänden des Längsschiffes in der Unterkirche zu Tage. Die ungerechte Zerstörung, die sie um 1300 durch das rücksichtslose Durchbrechen der Wände erlitten, sowie die Schwierigkeit, sie bei der Dunkelheit des Raumes zu erkennen, hat bis zum heutigen Tage verhindert, daß sie ihrem Werthe entsprechend geschätzt wurden. Und doch hatte schon Vasari erzählt, daß Cimabue hier „in Gesellschaft einiger griechischer Meister einen Theil der Gewölbe und an den Wänden das Leben Jesu Christi und das des Franziskus gemalt; in welchen Gemälden er jene griechischen Maler weit hinter sich

[1]) Dipinse nella chiesa d'Asciesi, nell' ordine de' frati Minori, quasi tutta la parte di sotto, dipinse a S. Maria degli Angeli in Asciesi. — Stefano: nella chiesa d'Asciesi è di sua mano cominciata una gloria, fatta con perfetta e grandissima arte la quale arebbe, se fosse stata finita, fatto maravigliere ogni gentile ingegno.

zurückließ".[1]) Entschieden hatte Vasari Recht, die Thätigkeit verschiedener Hände in den Bildern zu erkennen, da die Darstellungen aus dem Leben Christi freier und fortgeschrittener sind, als die der Legende des Franz. Auch die zuerst von Fea ohne jede Begründung aufgestellte Behauptung, die häufig bei anderen Schriftstellern, selbst noch bei Fratini wiederkehrt, daß Mino da Torrita und Guida da Siena die Verfertiger gewesen, hat wohl dies eine Wahre an sich, daß zwei Künstler zu unterscheiden sind. Es wäre überflüssig, noch einmal die Folge der Franziskusbilder zu beschreiben[2]), wohl aber muß hier wiederholt betont werden, daß in allen eine ausgesprochene Beobachtung des Lebens und der Natur, eine in jener Zeit überraschende Einfachheit und Wahrheit der Bewegungen, eine vom alten Schematismus schon entfernte Feinfühligkeit in der Zeichnung der Köpfe, der Wiedergabe momentanen Ausdruckes sich geltend macht, wenn auch das Nackte noch sehr mißlungen, die Faltengebung steif, das Maaß der Gestalten überlang erscheint. Was bei den Bildern selbst der vorangehenden Jahrzehnte noch so schwer, ja fast unmöglich erscheint: aus den Werken eine bestimmte Künstlerindividualität heraus zu erfassen, ergiebt sich hier von selbst. Wir sahen, daß demselben Meister einige andere Bilder, das eine Kruzifix in Perugia sogar mit großer Sicherheit zuzuschreiben sind, und daß er als begabter direkter Vorgänger Cimabue's die Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich zieht.[3]) Von „griechischer Manier", wie Vasari will, ist schwerlich noch Etwas hier zu erkennen, aber auch der Vergleich mit Giunta, wie Crowe und Cavalcaselle ihn vornehmen, ist sicher unbillig. Lassen nun aber die Franziskusdarstellungen einen zart empfindenden, auf Grazie und Anmuth ausgehenden Künstler voraussetzen, so macht sich im Leben Christi eine größere Breite und Derbheit, zugleich aber auch eine größere Monumentalität geltend. Von den sechs Bildern zeigen uns vier figürliche Darstellungen, von denen leider nur immer eine Hälfte erhalten ist.

1. (von der Eingangsseite aus) Nur die rechten Theile noch vorhanden: eine Anzahl von Männern stehen nach einem

[1]) I, S. 251. Vergl. die Besprechung der Bilder bei Crowe It. A. I, S. 256 u. Fratini S. 35.

[2]) S. oben S. 109 f.

[3]) S. oben S. 77 f.

links befindlichen Kreuze zu gewandt, an das eine Leiter angelehnt ist.

2. Wohl die linke Seite der vorigen Komposition: die Gruppe der Frauen. Maria steht mit etwas gesenktem Haupte in fast weißem Untergewande, blauem Mantel nach rechts gewandt, rechts von ihr Johannes in rothem Untergewande, hellem Mantel. Links drei Frauen, von denen die eine den Kopf auf die Hand stützt. Ganz rechts oben noch der rechte Arm des gekreuzigten Christus zu erkennen. Oben die Inschrift: ecce mater tua. Es ist demnach der Augenblick der Kreuzigung dargestellt, in dem Christus seinem Lieblingsjünger die Mutter empfiehlt.
3. Die rechte Hälfte der Kreuzabnahme. Von dem auf der Leiter von einem graubärtigen Manne gehaltenen Leichname ist nur noch der Körper ohne Hals und Kopf sichtbar. Rechts von ihm steht Johannes, die linke Hand Christi küssend, weiter unten davor kniet Joseph von Arimathia, in der rechten Hand einen Hammer, mit der Linken wie es scheint beschäftigt, den Nagel aus den Füßen herauszuziehen. Weiter rechts dahinter eine Frau. Die sehr lebhaften Farben, namentlich ein kräftiges Roth, sind noch jetzt gut erhalten. Was hier noch zu sehen, stimmt selbst in den Typen der Köpfe genau überein mit dem oben (S. 78) erwähnten kleinen Bilde der Gallerie in Perugia Nr. 22, das sicher von dem Meister des Franziskus gemalt worden ist.
4. Die Beweinung Christi. Der Heiland, von dem nur noch der Oberkörper sichtbar ist, liegt rechts auf einem Stein ausgestreckt. Links scheint die ohnmächtig werdende Maria von drei Frauen gehalten zu werden. Hinter Christus sieht man Johannes, in der Höhe sind Engel sichtbar. Eine Ueberschrift besagt: mulieres sedentes ad monumentum.
5. Hier scheinen Bauten in einer Landschaft dargestellt gewesen zu sein, ohne Figuren.
6. Hatte keine Figuren, sondern nur kreisförmige Ornamente.

Die Rahmen der Bilder, die Gurte, Rippen und Einfassungen der Gewölbe sind mit romanischen Ornamenten verziert: meist geometrischer Art, wie Zickzacklinien, Schachbrettmuster, Rosetten, daneben auch stilisirte Blätter und Ranken. Auch das Gewölbe über der Vierung hatte, wie einige geringe Reste am unteren Ende

zweier Rippen zeigen, eine gleiche Dekoration, ehe Giotto seine Allegorien hier malte; daß das Querschiff bemalt gewesen, möchte ich bezweifeln, da der einzige erhaltene Theil älterer Fresken: Cimabue's Madonna mit den Engeln, schon einer späteren Zeit angehört.[1])

Was sich mit Bestimmtheit aus dem Stile der Darstellungen von Christi Passion ergiebt, ist, daß sie von einem Künstler geschaffen wurden, der zwischen dem Meister des Franziskus und Cimabue, wie er sich in seinen weiter unten besprochenen Fresken der Oberkirche zeigt, mitten inne steht. Ohne die Großartigkeit und Sicherheit der letzteren in der Zeichnung zu erreichen, zeigen sie doch ebenso viel Verwandtschaft mit ihnen, wie mit des Franziskus Legendenbildern. Verglichen mit diesen sind die Figuren derber, breiter, untersetzter, die Köpfe größer und energischer gezeichnet, mit jenen starkknochigen Nasen, die Cimabue liebt; die Gewänder fallen in kunstvoller gelegten, massigeren Falten. Vasari's Behauptung, daß Cimabue selbst als junger Mann an der Ausmalung der Unterkirche beschäftigt gewesen, hat demnach eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich, wenn ich ihm auch nicht mit voller Bestimmtheit die Passion zuschreiben möchte. Es ist durchaus glaublich, daß seine Jugendwerke so ausgesehen haben, ehe er zur vollen Entwicklung gelangte — dann aber wäre jener unbekannte Meister des Franziskus sein direkter Lehrer gewesen. Damit würde auch die Zeit der Entstehung der Fresken vollständig übereinstimmen. Das Kruzifix in Perugia, das den Franzdarstellungen so durchaus verwandt ist, ward 1272 gemalt. Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre mögen auch diese entstanden sein. Demnach würde Cimabue etwa im Alter von zwanzig Jahren die Arbeit seines Vorgängers vollendet haben. Nur durch den Namen Giunta's verführt, hat man bisher die Wandmalereien zu früh, schon in die Mitte des Jahrhunderts verlegt.

Die Vermuthung der Autorschaft Cimabue's gewinnt aber noch an Wahrscheinlichkeit, vergleichen wir nun die ältesten Fresken der Oberkirche, die, wie mir scheint, bald, vielleicht unmittelbar nach der Vollendung derjenigen in der Unterkirche in Angriff genommen wurden.

---

[1]) Vergl. für die Ornamentik die unvollendeten Studien von Andreas Aubert in der Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F., S. 185 ff., 285 ff.

2. Die Werke des Cimabue.

Die Fresken im Querschiff und Chor der Oberkirche. Mit großem Unrecht hat man bisher seit Vasari das Hauptinteresse den biblischen Darstellungen im Langhause und den Gewölbemalereien zugewandt. Nur die traurige Erhaltung der Fresken im Querschiff und im Chor kann dies einigermaßen entschuldigen, obgleich selbst die Reste noch ein beredtes Zeugniß ablegen von der weit höheren Bedeutung, welche diese Werke für die Geschichte der Kunst und für die Kenntniß Cimabue's haben. Um kurz das Resultat wiederholter eingehender Untersuchungen vorwegzunehmen: es scheint mir zweifellos, daß bis auf wenige kleine Theile das Querschiff und der Chor von Cimabue selbst, das Längshaus nur von Dessen Schülern ausgeschmückt worden ist. Und ferner: jene Darstellungen haben den Ausgangspunkt zu bilden für eine Würdigung des großen Vorgängers von Giotto. Vasari selbst, der mit Ausnahme der Franzlegende die ganze Oberkirche von Cimabue ausmalen läßt, ward wohl nur durch die zu seiner Zeit schon eingetretene Zerstörung jener wichtigsten Fresken verhindert, sie zu ihrem Vortheile genau mit denen des Langhauses zu vergleichen. Dann brachte Padre Angeli die für die ganze Folgezeit verhängnißvolle Meinung auf, der nördliche Kreuzarm und der Chor sei von Giunta bemalt worden, jenem Pisaner Meister, der so eine durch Nichts gerechtfertigte Bedeutung für die Entwicklung toskanischer Kunst erhielt. Wie man gerade auf Giunta gerieth, ist leicht zu verstehen — man mag seinen alten echten Kruzifixus, welcher sich in der Oberkirche befand, mit dem großen Fresko der Kreuzigung Christi im nördlichen Querschiff verwechselt haben, und kam dann höchst logisch dazu, demselben Künstler auch die anderen Darstellungen zuzuschreiben. Wie fest dies Vorurtheil sich eingebürgert, zeigen selbst Crowe und Cavalcaselle, die doch so richtig verschiedene Hände in den Fresken des Längshauses erkannt, im rechten Kreuzschiff und Chor aber im Wesentlichen Giunta's Manier und nur im südlichen Arm einen an Cimabue gemahnenden Fortschritt gewahren.[1]) Einen Fortschritt finde auch ich allerdings, aber nur innerhalb der Entwicklung eines und desselben Meisters, der mit dem nördlichen Querschiff beginnend im Verlaufe der Arbeit immer freier und bedeutender seine Individualität heraus-

[1]) Ital. Ausgabe. I, S. 261. S. 318 ff. D. A. I, S. 142.

gestaltet, bis diese in der großen Kreuzigung des linken Querschiffes ihr Höchstes ausspricht.[1]) Wer sich davon überzeugen will, darf freilich nicht die Mühe scheuen, aus den erhaltenen Resten sich geistig das Ganze zu rekonstruiren. Daß dies wohl möglich ist, mag die Beschreibung im Folgenden zeigen.

Die Hauptursache der starken Zerstörung der Fresken ist in der Feuchtigkeit zu sehen, die namentlich unter den Fenstern geradezu vernichtend gewirkt hat. Da sich von den Farben nur wenige Reste erhalten haben, machen die Bilder jetzt durchaus den Eindruck von Negativen: das Fleisch und die hellen Theile überhaupt sind schwarz geworden, die Schatten aber und alle dunklen Parthien erscheinen nunmehr licht, und zwar von einer Art Thonfarbe. Reste des kräftig blauen Hintergrundes sind noch überall sichtbar. Daß die unteren Theile am stärksten gelitten, erklärt sich daraus, daß bis auf die neueste Zeit hier die Chorstühle standen, welche die Luft absperrten und dadurch den durch die Nässe hervorgebrachten Prozeß beschleunigten.[2]) An vielen Stellen läßt sich deutlich sehen, wie konservirend ein freier Luftzug gewirkt; so sind z. B. rechts auf der großen Kreuzigung im südlichen Querschiff die Füße einiger Männer besonders gut in den Farben konservirt, weil hier innerhalb der Wanddecke über einer dort befindlichen Thüre etwas freier Raum ist, in dem die Luft zirkuliren kann. Die Gurte und Gewölbe sind in den Farben ziemlich wohl erhalten, die Säulen und deren Kapitäle aber, die durchweg einen rothen Grund haben, weisen nur noch Reste der ehemaligen Bemalung auf. Neben der Feuchtigkeit trägt aber auch der sehr dünne Intonaco Schuld an der Zerstörung. Offenbar hatte Cimabue noch keine großen Erfahrungen in der Technik der Wandmalerei; schon für die Gemälde des Längshauses wird ein stärkerer Intonaco angewendet; am stärksten tritt er endlich in Giotto's Fresken auf. So sehen wir auch in rein technischer Beziehung innerhalb der Mauern von S. Francesco Giotto's neuen Stil durch mancherlei Erfahrungen hindurch sich vorbereiten.

Vielleicht dürfte es nach diesen Vorbemerkungen Manchem

[1]) An dieser Meinung halte ich trotz Zimmermann's Behauptung (a. a. O. S. 209 ff.), im rechten Querschiffe habe ein älterer Meister gearbeitet, fest.

[2]) In der Höhe derselben sind zahlreiche Sgraffiti zu sehen, Kritzeleien der Mönche, welche, die Zeit zu verbringen, ihre Namen auf diese Weise verewigten, darunter manche noch aus dem XV. Jahrhundert.

kühn erscheinen, aus so erloschenen Fresken noch den Stil und die Formen eines bestimmten Meisters erkennen zu wollen, doch ist dies in der That durchaus nicht gewagt. Nach kurzer Uebung des Auges läßt sich nicht allein die Komposition in ihren großen Zügen, sondern auch die Zeichnung in den Typen und Gewändern der Figuren erkennen, die gleichsam in ihrem Knochengerüst vielfach erhalten sind. Wir beginnen die Betrachtung mit den offenbar ältesten Darstellungen im nördlichen Kreuzarm.

I. Das nördliche Querschiff.

A. Ostwand: 1. Die Kreuzigung.[1]) In der Mitte hängt Christus, den stark ausgebogenen Körper mit vier Nägeln befestigt, am Kreuze. Auf jeder Seite schweben sechs heftig bewegte Engel. Drei derselben fangen das Blut in Schalen auf, die anderen legen schmerzbewegt die Hände an den Kopf oder erheben sie klagend. Am Fuße des Kreuzes kniet ein heiliger Mönch, wohl Franz. Links steht ein Soldat, die Lanze erhebend, rechts ein Mann, der ein Rohr mit Schwamm zu Christus emporreicht. Weiter links sieht man von drei Frauen umgeben Maria ohnmächtig werdend, dahinter zahlreiche Köpfe. Rechts stehen dicht geschaart neben einander bärtige Männer, von denen einer lebhaft die Hand nach Christus ausstreckt. — Zeigt die untere Hälfte noch ganz die ruhige Gruppenordnung der älteren Kunst, so tritt in den Engeln, die außerordentlich bewegt eine getragene, aber gewaltige Leidenschaftlichkeit verrathen, etwas durchaus Neues auf, eine Innerlichkeit und Kraft der Empfindung, wie man sie gewohnt ist erst in Giotto's Schöpfungen zu finden — es sind die ersten Boten einer anderen Zeit. Glücklicher Weise ist der Kopf des Christus zunächst rechts fliegenden Engels so wohl erhalten, daß wir aus ihm mit Sicherheit darauf schließen können, daß der Künstler derselbe ist, der in der Unterkirche die Madonna mit den Engeln geschaffen, die von allen Schriftstellern bisher mit Recht dem Cimabue gegeben wurde. Die stark ausgebogene

[1]) Abgeb. nach Fea's Angabe im Magazzeno toscano di pitture, Ediz. di Livorno und bei d'Agincourt: Taf. CII, 4, welcher das Haar Christi mißverstehend demselben ein Kopftuch giebt und auch den bartlosen Kopf des Franz, der jetzt nicht mehr erhalten ist, wiedergiebt.

Stellung von Christi Körper, dessen breite kräftige Zeichnung von derjenigen der Kruzifixe Giunta's durchaus abweicht, erinnert an die Werke Margaritone's und seiner Zeitgenossen. Die unteren Figuren zeigen vielfache und nahe Beziehungen zu denen der Passion in der Unterkirche, stehen aber, namentlich was die derben Formen der Köpfe, das Verhältniß derselben zu den kürzeren Gestalten betrifft, bereits in größerem Gegensatz zu den Bildern des Meisters des Franziskus.[1])

Darüber an der Mauerwand unter der Gallerie befinden sich sechs Heilige, von denen nur der eine bärtige mit Kreuzstab und ein anderer jugendlicher noch einigermaßen zu erkennen sind. Ueber den Bögen der Gallerie sind Halbfiguren von Engeln, welche die Rechte vor die Brust erheben, in der Linken Szepter halten.

2. In der Lünette: Die Transfiguration. Noch erkennbar sind Christus in der Mandorla, links und rechts eine knieende Figur, unten die drei schlafenden Jünger, von denen der in der Mitte befindliche die Hand erhebt.

B. Nordwand. Unten drei Darstellungen:

1. Sehr zerstört. Die ganze Bildfläche wird von einer bergig felsigen Landschaft ausgefüllt, links befindet sich ein kirchenartiges Gebäude. Viele Kopf an Kopf gedrängte Männer mit Lanzen in der Hand kommen links und rechts den Berg herab.

2. Die Kreuzigung Petri. In der Mitte hängt Petrus mit dem Kopfe nach unten am Kreuze, rechts stehen drei mit Nimben versehene Figuren, links eine dichtgedrängte Schaar von Menschen. Dahinter links wird eine Pyramide, bei welcher der Künstler offenbar an die des Cestius gedacht, rechts ein phantastischer pyramidaler Bau von mehreren Stockwerken mit Fenstern sichtbar.

[1]) Aus der besseren Erhaltung, der schwachen Zeichnung und den frisch gezogenen Umrissen geht deutlich hervor, daß einige Theile später, wohl im XVI. Jahrhundert, restaurirt worden sind: so der Oberkörper und Kopf der Maria, die damals einen rothen Mantel erhielt, das Gewand und der Mantel der sie links haltenden Frau, die Beine des Mannes mit dem Ysop und die fast ganz zerstörte neben diesem sitzende Figur.

3. Die Beschwörung des Simon Magus.[1]) In der Mitte befindet sich ein wie aus vier Leitern aufgebautes Holzgerüst, über welchem Simon mit einem Kranz im Haare von fünf Dämonen mit langen Ohren, Thierköpfen und Fledermausflügeln schwebend getragen wird. Links steht Petrus, die Rechte beschwörend erhoben, neben ihm kniet ein bärtiger Mann, der nach rechts oben weist. Dahinter links sind Häuser, rechts ein Gebäude mit gewölbtem, segelförmigem Dach, das auf vier Säulen ruht (wie es auf Bildern jener Zeit ja häufig vorkommt). — An der oberen Wand ist links vom Fenster eine bärtige Heiligenfigur mit erhobener rechter Hand, rechts ein gerüsteter Heiliger mit Stirnreifen im Haar undeutlich zu erkennen.

C. Westwand. Unten zwei Darstellungen:

1. Vor einem tabernakelartigen Bau, aus vier schlanken Säulen bestehend, die über Rundbogen ein spitzes Dach tragen, steht Petrus, die Rechte nach rechts ausstreckend, wo zahlreiche Personen sitzen und stehen, über denen Teufel in der Luft fliegen. Links sieht man zwei bärtige und einen jugendlichen Heiligen, im Hintergrunde einige Gebäude. Vermuthlich ist der Tod des Ananias und der Saphira dargestellt. Mehr als durch die zuletzt erwähnten Gemälde ist es hier und beim folgenden möglich, ein Bild von der Eigenart des Meisters zu gewinnen. Es sind höchst bedeutende Figuren, großartig einfach und ruhig, in Haltung und Bewegung von jener sicheren bewußten Majestät, die im XIII. Jahrhundert nur bei Cimabue begegnet.

2. Vor einem wie es scheint achteckig gedachten Gebäude mit Kuppel, an welches ein an das Pantheon erinnernder Portikus mit Spitzgiebel auf vier kanellirten Säulen gelegt ist, steht Petrus nach rechts gebeugt, die Hände offenbar nach einer nicht erhaltenen, vielleicht knieenden Figur ausgestreckt. Rechts ist eine Gruppe von Männern, links ein jugendlicher, wie es scheint, bartloser Heiliger. Links

[1]) Abgeb. bei D'Agincourt CII, 1 u. 2.

und rechts dahinter je ein Gebäude. Dargestellt ist offenbar die Heilung des Lahmen vor der Tempelthür.

Unter der Gallerie sind sechs Heilige zu sehen, deren erster langbärtig mit Schwert als Paulus gekennzeichnet ist. Von den anderen sind nur zwei jugendliche erhalten. Es sind, wie an der Ostwand, offenbar Apostel, ruhig statuarisch stehende Figuren. In der Lünette sind nur wenige Reste vorhanden: in der Mitte ist noch ein Thron erkennbar, umgeben von den Evangelistensymbolen, von denen nur der Ochse zu konstatiren ist.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß das nördliche Querschiff dem Petrus geweiht war. Alle Fresken sind von einer und derselben Hand, wenn auch die zuletzt beschriebenen den Stil ausgeprägter, die Zeichnung der Typen bestimmter und breiter erkennen lassen. Daß diese durchaus mit denen Cimabue's übereinstimmen, soll unten noch näher begründet werden.

II. Der Chor.

An den unteren Theilen der fünf Wände befinden sich Darstellungen aus den letzten Zeiten der Maria, der die Tribune geweiht war. Wir beginnen auf der linken Seite:

1. Die letzten Augenblicke der Maria. Die Szene ist durch einen mit Cosmatenmosaik verzierten Rahmen, von dem drei Ampeln herabhängen, eingeschlossen. Padre Angeli sieht in ihr die „ultima valetudo Mariae", Cavalcaselle den Besuch der Apostel. Die Jungfrau liegt von den zwölf sitzenden Jüngern umgeben mit gekreuzten Armen, erhobenem Kopfe, offenen Augen auf dem Lager, an dessen Fußende rechts etwas höher eine hochaufgerichtete bärtige Figur steht, welche wie predigend, in der Linken eine Rolle, die rechte Hand ausstreckt. Offenbar nehmen seine Worte die Aufmerksamkeit der Anwesenden in Anspruch.
2. Der Tod der Maria. In der oberen Hälfte des Bildes steht Christus, durch den Kreuznimbus gekennzeichnet, ein Kind mit Heiligenschein, also die Seele der Maria, im Arm. Links und rechts befindet sich ein in drei Reihen angeordneter Heiligenchor. In der Mitte gegen unten sieht

man noch die untere Hälfte der liegenden Maria, die von den Aposteln umgeben war.

3. Hier ist der päpstliche Thron angebracht, hinter dem in Medaillons die Brustbilder der zwei um die Kirche verdienten Päpste Gregor IX. und Innocenz IV. gemalt sind.
4. Die Himmelfahrt der Maria.[1]) In der Mitte unten befindet sich ein Sarkophag, mit einem Gewand bedeckt, auf welchem Punkte (die Rosen?) angegeben sind. Zur Seite sind je sechs Apostel zu dreien angeordnet, darüber die ganze Breite ausfüllend drei Reihen von Heiligen, deren unterste einfache Heiligenscheine, die zweite Kronen, die dritte Tiaren trug. Darüber in einer von vier Engeln gehaltenen Glorie gewahrt man Christus en face und neben ihm Maria sitzen, die ihr Haupt an das seine legt. Die Haltung der Beiden ist nicht mehr mit vollständiger Sicherheit festzustellen, doch dürfte d'Agincourt recht gesehen haben.
5. Die Glorie der Maria. In der Mitte oben befindet sich ein großer hölzerner Thron, wie er aus sonstigen Bildern Cimabue's bekannt ist. Auf demselben sitzt links Maria, beide Hände öffnend, rechts Christus, der in der Linken ein Buch hält und mit der Rechten segnet. Zu beiden Seiten sind Reihen von Heiligen, die zum Theil Diademe, zum Theil Tiaren tragen, darüber Engel. Unten befinden sich Mönche und gleich oberhalb derselben in zwei Reihen Heilige ohne Abzeichen.

   An der Hinterwand der Gallerie sind rechts drei Heilige, den Tiaren nach zu schließen: Bischöfe mit Büchern, links drei Heilige mit Zetteln dargestellt. Darüber sieht man innerhalb gemalter Archivolten auf der linken Seite Maria die Hände erhebend zwischen zwei Engeln, auf der rechten in der Mitte eine Figur mit gekreuzten Armen (Maria?), links einen sich derselben zuneigenden jugendlichen Heiligen, hinter dem ein anderer bärtiger steht, und rechts einen Mann, der mit einer Axt auf vor ihm stehende Tafeln zu schlagen scheint.

Am schwersten zu rekonstruiren sind die Fresken in den Lünetten. In der links befindlichen scheint oben die Geburt

[1]) Abgeb. bei D'Agincourt CII, 3.

der Maria dargestellt zu sein: man erkennt noch eine im Bette liegende heilige Frau, zu der eine andere mit Nimbus geschmückte Figur tritt. Darunter ist die Verlobung von Joseph und Maria erzählt: unter einem von vier Leuten getragenen Baldachin schreiten die Beiden, Joseph mit dem Stab in der Hand, auf dem ein Vogel sitzt, nach rechts. — In der Lünette rechts ist oben noch zu sehen, wie der Engel dem in einer Landschaft sitzenden Joachim erscheint. Darunter werden zwei mit Nimben versehene Personen von einem Engel zu einem unter einer Aedicula sitzenden Heiligen geführt. (Das Opfer Joachims?)

Endlich sind noch in den Leibungen der Nischen Heiligenfiguren in Medaillons und in den Fensterleibungen je acht stehende Heilige und vier Brustbilder von Engeln zu erwähnen, die aber alle zu sehr zerstört sind, um einzeln benannt werden zu können.

III. Das südliche Querschiff, das dem heiligen Michael geweiht ist.

A. Die Ostwand zeigt wie die des nördlichen Kreuzarmes eine figurenreiche Kreuzigung, die ich zur Unterscheidung von der andern kurz die zweite nennen will.[1]) In der Mitte hängt Christus am Kreuz mit getrennt angenagelten Füßen, einem nicht mehr so stark wie dort ausgebogenen Körper, um die Hüften ein nach rechts flatterndes Tuch. Links und rechts schweben je sieben Engel (rechts jetzt nur noch fünf sichtbar), von denen drei die Schalen unter die Wunden halten, die andern klagend die Hände an das Gesicht legen, weit ausstrecken oder erheben. Unten kniet, wie es scheint, der heilige Franz. Links steht eine Frau in großartig aufgeregter Bewegung, die Arme nach oben werfend und ausschreitend, daneben links, etwas nach links sich wendend, ein Heiliger (Johannes?), die Linke erhoben, mit der Rechten Maria's Hand fassend, die weiter links steht und die Linke an die Brust legt. Dann folgen links drei Frauen, die erste mit gefaltet gesenkten Händen, die zweite mit der Linken das Auge trocknend und die Rechte erhebend, die dritte mit erhobener rechter Hand. Dahinter zahlreiche Köpfe.[2]) — Rechts vom Kreuze steht ein Hei-

[1]) Phot. Alinari.

[2]) Von dieser Gruppe eine ungenaue Abb. bei d'Agincourt CII, 8.

liger, der mit der Linken seinen Mantel hält, die Rechte in schmerzvoller Bewegung hoch nach oben ausstreckt, hinter ihm ein Mann, der Schild und Lanze hält, und ein anderer gleichfalls mit erregter Handbewegung. Weiter rechts eine ganze Schaar von Männern. Das Ganze ist eine Darstellung von zündender Gewalt, und ich stehe nicht an, sie für Cimabue's größtes Werk zu halten.

An der Hinterwand der Empore sind drei mächtige Engel abgebildet, welche die Linke am Gewand, in der Rechten einen Stab vor der Brust halten und große aus rothen Schwungfedern und weißen Deckfedern bestehende Flügel tragen. Diese, wie die Pendants auf der andern Seite, sind von allen Bildern am besten erhalten, so zwar, daß selbst die rothe Haarfarbe noch erkennbar ist.

In der Lünette ist gar Nichts mehr erhalten.

Die Fresken der andern beiden Wände stellen Szenen aus der Apokalypse vor und sind sachlich ebenso interessant, wie künstlerisch.

B. Südwand.

1. In der Mitte nach oben zu sieht man in einer Mandorla einen Altar, auf dem ein Kind mit Kreuznimbus zu liegen scheint, umgeben von vier Medaillons mit den Evangelistensymbolen. Rings um die Mandorla erscheinen dicht hintereinander gereiht, alle in vorgebeugter Haltung, die 24 Aeltesten, mit Diademen oder Tiaren geschmückt (die 12 links sind noch zu zählen). Zwischen ihnen in der Mitte unten stehen zwei vasenartige Gefäße, und unter diesen wird ein nach links bewegter Engel mit Buch (?) sichtbar, zu dem sich von links und rechts je eine heilige Figur neigt. Außerdem sind auf beiden Seiten noch zwei Engel zu sehen. Außerhalb des Kranzes der 24 Aeltesten befinden sich oben noch je vier Köpfe mit Nimben, darüber links drei, rechts vier Engel. — Offenbar illustrirt diese figurenreiche Darstellung das 4. und 5. Kapitel der Apokalypse: das Gesicht von dem Thron der Majestät, um den auf Stühlen die vierundzwanzig Aeltesten saßen und die vier lobpreisenden Thiere. In der Figur unten aber ist der starke Engel

zu sehen, der mit großer Stimme predigte: „Wer ist würdig, das Buch aufzuthuen und seine Siegel zu brechen?“ Derselbe wird als Michael gedeutet.

2. Vor einer aus rothen Häusern bestehenden Stadt, die mit einer in vier Ecken gebrochenen Mauer umgeben ist, stehen vier Engel mit großen Flügeln, jeder ein Füllhorn im linken Arme haltend. Links und rechts befindet sich je ein hochragender, mit Bäumen bewachsener Berg. Links oben ist die Sonne, in der Mitte ein fliegender Engel bemerkbar. — Der Darstellung liegen die Verse 1 bis 3 des 7. Kapitels der Apokalypse zu Grunde: „Und darnach sahe ich vier Engel stehen auf den vier Ecken der Erde, die hielten die vier Winde der Erde, auf daß kein Wind über die Erde bliese, noch über das Meer, noch über einige Bäume. Und ich sahe einen andern Engel aufsteigen von der Sonne Aufgang, der hatte das Siegel des lebendigen Gottes und schrie mit großer Stimme zu den vier Engeln, welchen gegeben ist zu beschädigen die Erde und das Meer.“
3. In einer Mandorla, unter welcher ein Thronsessel oder Altar steht, sitzt Christus, die Rechte erhoben, von acht posaunenden Engeln umgeben, von denen die vier links befindlichen, da sie gut erhalten sind, besonders wichtig für die Bestimmung des Meisters sind. Ueber dem Altar fliegt rechts ein Engel, der ein Rauchfaß schwingt. Unten knieen zahlreiche Figuren, unter denen Mönche, vielleicht auch Franz, zu erkennen sind. — Zweifellos handelt es sich hier um das in Kap. 7 und 8 geschilderte Gesicht der Versiegelung der Heiligen: „Und da er das siebente Siegel aufthat, ward eine Stille in dem Himmel, bei einer halben Stunde. Und ich sahe sieben Engel, die da traten vor Gott, und ihnen wurden sieben Posaunen gegeben. Und ein anderer Engel kam und trat bei den Altar und hatte ein goldenes Rauchfaß; und ihm war viel Räuchwerk gegeben, daß er gäbe zum Gebet aller Heiligen, auf den goldenen Altar vor dem Stuhl.“

An den schmalen Wandräumen neben dem Fenster sind links noch Reste von großen übereinander angeordneten stehenden Engeln erhalten. In der Leibung der

Fenster waren vierzehn Brustbilder von Engeln, von denen acht recht gut erhalten sind. Sie haben alle ein Untergewand mit reicher Borte, einen Mantel über der linken Schulter, in der Linken das Szepter, die Rechte vor der Brust.

C. Westwand.

1. Links hinter einer in Thoren geöffneten Mauer mit Thürmen und Zinnen sieht man eine in gewaltsamer Weise in sich zusammenstürzende Stadt. Aus dem Thore links schauen Leute heraus, rechts glaube ich Teufelchen in Flammen zu gewahren. In der Mitte rechts steht ein Vogel, zweifellos ein Strauß[1]), links davon die Karrikatur einer menschlichen Figur, hinter der drei ähnliche andere mit ausgestreckten Armen zu sehen sind. Links oben sind die Sphären des Himmels angegeben und Reste eines Engels. Von einer fast ganz zerstörten Inschrift ist noch zu lesen:

aedes Dni descendens . . . . erit draco.

Es ist die Illustration von Kap. 18 der Offenbarung, der Fall Babylons: „Und darnach sahe ich einen andern Engel nieder fahren vom Himmel, der hatte eine große Macht und die Erde ward erleuchtet von seiner Klarheit. Und schrie aus Macht mit großer Stimme: ‚Sie ist gefallen, sie ist gefallen, Babylon die große und eine Behausung der Teufel geworden und ein Behältniß aller unreinen und feindseligen Vögel.“

2. Die ganze Bildfläche ist wie von Flammen oder Fluthen durchweht, die nach rechts oben schlagen. In der Mitte sitzt ein Engel, der einen rechts neben ihm befindlichen Heiligen nach links auf Etwas aufmerksam macht. In den Wellen sind deutlich Fische zu erkennen. Auf zwei

[1]) Der Strauß als unreiner Vogel. Man vergl. eine Stelle in den Predigten des Antonius von Padua, wo er dem Heuchler verglichen wird: Struthio, quae pennas habet, sed propter corporis sui magnitudinem volare non potest, hypocritam significat, qui terrenorum amore et onere aggravatus sub penna falsae religionis se mentitur accipitrem volatu contemplationis. (Siehe die sermones Dominicales: Dom. I in Quadragesima. Opera S. Antonii. Ausg. des J. de la Haye. Stadt am Hof. 1739. S. 137. — Vergl. ähnliche Stellen ebend.: Expositio mystica in lib. Job. cap. 39. S. 461 und Dominica X post Trinitatem S. 259.)

Stellen der Offenbarung könnte diese Darstellung bezogen werden, entweder auf Kap. 18, V. 21: „Und ein starker Engel hob einen großen Stein auf als einen Mühlstein, warf ihn ins Meer und sprach: ‚Also wird mit einem Sturm verworfen die große Stadt Babylon, und nicht mehr erfunden werden' — oder auf Kap. 22, 1: „Und er zeigte mir einen lauteren Strom des lebendigen Wassers, klar wie ein Krystall; der ging von dem Stuhle Gottes und des Lammes." Im ersteren Falle, der mir wahrscheinlicher dünkt, ständen also die beiden zuletzt erwähnten Fresken in direktem Zusammenhange.

Unter der Gallerie sind, wie auf der Ostwand, drei Engel zu sehen, außerdem aber noch über den Bögen sechs Halbfiguren von Engeln, die in den Händen eine ovale Scheibe halten, auf der eine Art Thurm abgebildet ist.

An der Lünette sieht man in der Höhe drei parallel nach links ausschreitende Engel, deren vorderster einem Drachen den Speer in den Rachen stößt. Rechts von demselben andere Dämonen.[1])

Schließlich haben wir noch

IV. das Vierungsgewölbe zu betrachten, an welchem die vier Evangelisten, auf hohen Stühlen sitzend, zu sehen sind.

1. Matthäus, langbärtig, in blauem Mantel, stützt den linken Arm auf das Schreibpult und hält in der Rechten ein Buch. Von oben kommt ein Engel herab, der die Rechte nach des Apostels Kopfe ausstreckt. Rechts eine hohe, ineinander geschachtelte Gebäudegruppe.
2. Markus, bärtig, in blauem Gewande, die Linke mit Buch auf dem Pult, in der Rechten die Feder. Rechts liegt der Löwe. Oben ein Engel, der den Evangelisten am Kopfe berührt. Rechts eine in gedrängter Gebäudeanordnung gegebene Ansicht von Rom.[2])
3. Der blondbärtige Lukas schreibt in ein Buch, oben ein

[1]) Abb. bei d'Agincourt CX, I — ziemlich verläßlich, wenn auch Michael jetzt nicht mehr so deutlich erkennbar ist und die Ueberreste der Dämonen etwas willkürlich gegeben sind.

[2]) Vergl. Strzygowski: Cimabue und Rom. S. 87.

Engel. Rechts vom Pult der Ochse und weiter rechts das Gebäude.

4. Johannes, bärtig, mit beiden Händen ein geöffnetes Buch haltend. Rechts der Adler. Das Schreibpult hier links. Rechts ein Gebäude, vor dem ein an das Pantheon oder den Minerventempel in Assisi erinnernder spitzgiebliger Portikus sich befindet.

Drei Heiligen: Maria, Petrus und Michael wurden die drei Altäre der Oberkirche geweiht, und das ist sicher kein Zufall, da, wie wir oben gesehen haben, gerade sie es sind, für welche Franz eine besondere Devotion hatte. Aber mehr noch: die Darstellung des heil. Michael und der auf ihn bezüglichen apokalyptischen Szenen wird zu gleicher Zeit eine symbolische. Sah man doch in Franz selbst die Weissagung von dem siebenten Engel der Apokalypse erfüllt.[1]) So deuten denn die Fresken auf das Anbrechen einer neuen Zeit, auf die Befreiung der Kirche, auf den Kampf der drei Orden des Franz gegen den Drachen des Häretikerthums hin. Diese großen Gedanken aber würdig wiederzugeben, ward der bedeutendste Maler jenes Jahrhunderts, dem Franziskus seinen Stempel aufgeprägt, bestimmt: Cimabue. Ihm und keinem andern sind alle die besprochenen Fresken zuzuweisen. Schon in der ersten Kreuzigung begegneten wir einer großen, Neues schaffenden Individualität, im Verlaufe der Arbeit hat diese sich immer bedeutender, immer erfolgreicher bis zu der Kreuzigung des Südarmes entwickelt. Da gilt es nun freilich wohl zu unterscheiden zwischen Originalität der Erfindung und Selbständigkeit der künstlerischen Empfindung. Die Szenen aus dem Leben des Petrus und der Maria sind im Großen und Ganzen wohl nur mit frischer Kraft wiederholte ältere typische Darstellungen, wie sie im Laufe der Jahrhunderte sich ausgebildet. Als Ganzes dürften sie kaum viel Neues bringen, aber in jeder einzelnen Figur, in jeder Bewegung macht sich eine früher ungekannte Energie der Auffassung, ein

---

[1]) S. oben S. 96 ff. Man vergl. auch die gekünstelte Auslegung der apokalyptischen Stelle bei B. Pis. conf. lib. I. fr. I S. 9 v. Darnach bedeutet das große Erdbeben die Verfolgung der Kirche durch Friedrich II., die schwarze Sonne den Papst, der im Dunkeln gelebt, bis man ihn in Venedig fand, der blutige Mond die durch die Tödtung des Geistlichen befleckte Kirche, das Fallen der Sterne den Abfall vieler Prälaten, die vier Engel die vier Ordnungen der Heiligen.

bewußtes Streben nach Monumentalität geltend. Das sind nicht mehr die zaghaft schreitenden, in ungewisser Kraftlosigkeit stehenden, mechanisch ihren Willen äußernden Gestalten, sondern ihrer Kraft und deren Anwendung bewußte Menschen. Gemäßigt selbst in Momenten scheinbar fesselloser Leidenschaft, erinnern sie an die Werke später antiker Kunst, so weit auch das Ideal des Künstlers von dem in jenen ausgesprochenen entfernt zu sein scheint. Die Köpfe zeigen die Formen, die schematisch sich bis zu dieser Zeit fortgepflanzt, ins Große, Ideale übersetzt, und verrathen ein das Größte anstrebendes Schönheitsgefühl des Künstlers, das nur durch den traditionellen Bann verhindert wird, sich frei zu offenbaren. Sie sind uns wohl bekannt von den Madonnenbildern des Cimabue her, aber auch nur von diesen, da kein anderer Künstler des XIII. Jahrhunderts auch nur annähernd eine solche Breite der Zeichnung erreichte. Es ist, wie dort, der bedeutende starkknochige Typus mit der kurzen Stirn und der in breiter Fläche bügelartig ansetzenden breitrückigen, gebogenen Nase, deren Wurzel etwas eingeschnitten ist, deren Flügel breit geschwungen sind. Wie dort gewahren wir hier die großen Augen mit den wenig gewölbten Brauen und den leicht geschwollenen Unterlidern, die hohe Oberlippe, den Mund mit den etwas herabgezogenen Winkeln, das kurze gerundete Kinn. Auch die sonstigen Charakteristika der Cimabue'schen Figuren: die zurückweichende untere Gesichtshälfte, die unten etwas zugespitzten, oben voll gerundeten, abstehenden Ohren, die langen Hände mit den knochenlosen dünnen Fingern und dem scharf ansetzenden dünnen Daumen, das perrückenartig aufsitzende Haar, das in breiten Wellen behandelt ist, erscheinen alle auf diesen Fresken der Oberkirche. Und zwar macht sich in solchen Details ein allmählicher Fortschritt geltend, obgleich das Wesentliche auch schon in den ersten Bildern vollständig deutlich zu erkennen ist. Was aber nicht mit Worten sich bestimmen läßt und schließlich doch das Maßgebende bleibt: in allen Fresken tritt dem Beschauer jene große Einfachheit und jene Einheitlichkeit der Gestaltungskraft entgegen, die nur die Meister ersten Ranges besitzen. Die wenigen von Schülerhand ausgeführten Theile: die Engel nämlich an der Gallerie des Südschiffes und in der Fensterleibung daselbst, zeigen am deutlichsten den Abstand, der zwischen der Größe und der Mittelmäßigkeit liegt. Da kehren wohl die Typen, die Falten der Gewandung wieder, aber es fehlt der Geist, der sie beseelt. Der

eine der hier unter Cimabue beschäftigten Künstler vergröbert die Formen, indem er sie übertreibt (die halbfigurigen Engel über den Bögen und eine Anzahl derjenigen in der Leibung), der andere, indem er sie abschwächt, dehnt sie zu manierirter Länge (die Engel an der Empore).[1]) Wer sich aber mit Ernst und Geduld in diese verloschenen Freskenreste vertieft hat und dann ins Längshaus hinaustritt, wird keinen Augenblick mehr zweifeln können, wo Cimabue selbst thätig gewesen ist!

Wenn nun aber die Schaffenskraft des großen Florentiner Meisters in der größeren Anzahl der besprochenen seltenen Kompositionen durch den zwingenden Einfluß älterer Vorbilder gehemmt werden mochte, so zeigt sie an dem gewohnteren Stoffe der Kreuzigung, der als solcher dem Künstler größere Freiheit ließ, ihr ganzes Können. Nach diesen gewaltigen Darstellungen, namentlich der zweiten, die selbst in ihren Resten noch erschütternd wirkt wie wenige andere Werke, muß Giotto's Vorgänger beurtheilt werden, will man ihm gerecht werden. Da tritt er uns entgegen als der Erste in der langen Reihe, deren Letzter Michelangelo sein sollte. Da fühlt man zum ersten Male den tiefen Athemzug der Florentiner Kunst. Diese Größe, diese Gewalt der Leidenschaft, hat selbst Giotto nie erreicht, wohl aber erfährt man es angesichts dieser Kreuzigung, wer es zuerst ihm gelehrt, für tiefen Seelenschmerz und innere Verzweiflung den ewig wahren Ausdruck zu finden. Wie ein Sturm von dramatischem Leben und Seelenaufregung braust es durch das Bild. Zum ersten Male in der neueren Kunst tritt das Innerste überzeugend und packend nach außen — vielleicht nie wieder so überraschend, so ursprünglich, bis auf den Maler der Sixtinischen Kapelle. In jener einzigen Figur der Magdalena, die in verzweifeltem Seelenschmerz aufschreiend die Arme zum Heiland aufreckt, als wollte sie ihn dem Tod abringen und zurück ins Leben ziehen, liegt eine neue Welt. Noch steht freilich unkünstlerisch eng gedrängt, wie in der älteren Zeit, die Schaar der Krieger rechts unter dem Kreuz, aber aus ihr heraus lösen sich gleich Trägern der allgemeinen Empfindung einzelne Gestalten, aus denen das Gefühl unbeschränkt nach außen drängt, und in den Lüften oben, wo die Engel flattern, hat Alles Sprache und

[1]) Man vergleiche auch die Hände und man wird nicht zweifeln, daß hier Schüler thätig sind.

Bewegung gewonnen. So ringt sich aus dem Alten das Neue empor!

Tritt nun aber dieser Kampf auch nirgends in seinen Gegensätzen so deutlich hervor, als in der Kreuzigung, so zeigt es sich in höherem oder geringerem Grade doch auch in den andern Fresken, wie die erstarrten alten Formen zu enge werden für den neuen Inhalt, wie die Figuren von innen heraus zu größerer Körperlichkeit sich neu gestalten — es scheint, als habe Cimabue solchen Fortschritt nicht dem Studium der Natur im Einzelnen, sondern einem angeborenen divinatorischen Empfinden verdankt, das sich ein eigenes Geschlecht idealisirter Gestalten schuf, welche wahr in sich, in ihrem Denken und ihrem Fühlen doch anders sind, als die Menschen, die wir sehen. Diese treten erst bei Giotto auf, in den so lebensvoll erzählenden Bildern der Geschichte des Franziskus, die sich fast unmittelbar neben Cimabue's Schöpfungen befinden, und waren dazu angethan, die letzteren fast vergessen zu machen. Sagt es ja Dante in kurzen Worten:

> Credette Cimabue nella pittura
> Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido.[1])

Den Einen rühmen, heißt nicht den Andern deßwegen herabsetzen! Das Eine aber verlangen die Fresken in dem Querschiff und Chor der Oberkirche S. Francesco, daß ihrem Schöpfer neben Giotto der Ehrenplatz eingeräumt wird als Begründer der Toskanischen Malerei, wie als Vollender derselben neben Raphael auch Michelangelo gleichberechtigt erscheint.

Von größtem Interesse wäre es, den Zeitpunkt zu wissen, um den Cimabue in Assisi arbeitete, da uns aber keinerlei diesbezügliche Nachrichten erhalten sind, müssen wir aus dem Vergleiche seiner Werke eine annähernde Bestimmung zu erlangen suchen. In dieselbe Zeit ungefähr, wie die Bilder der Oberkirche, fällt offenbar die herrliche Madonna in dem nördlichen Kreuzarm der unteren Kirche, die, von Giotto verschont, neben dessen Bildern aus Christi Legende sich befindet. (Abb. 33.) Die Jungfrau sitzt ein wenig nach rechts gewandt auf einem Throne, der von vier großen Engeln gehalten wird, und hält das sitzende Christkind, das lebendig nach links schauend mit der Rechten segnet. Rechts davon steht en face der h. Franz. Vergleichen wir diese Darstellung mit

[1]) Fegefeuer XI, 94—95.

den zwei bekannten großen Madonnenbildern des Cimabue in S. Maria Novella und in der Florentiner Akademie, so können wir keinen Augenblick zweifeln, daß sie später als diese entstanden ist. In den Köpfen, die hier eine rundere, vollere Form haben, wie in den Bewegungen herrscht viel größere Freiheit, die Augen blicken lebendiger, die Gewandung ist weniger gequält behandelt und fällt in freieren einfacheren Falten, die Fleischbehandlung ist weicher und verschmolzener, nicht mehr von jener harten, alle Züge scharf akzentuirenden alterthümlichen Weise. In diesem Werke läßt sich Cimabue's Schönheitsideal am ungetrübtesten genießen. Den Verhältnissen der Figuren aber ebenso wie der runden Form der Köpfe nach scheint es mir den Wandbildern der Oberkirche näher zu stehen als jenen Tafelbildern, wenn die Möglichkeit auch nicht ausgeschlossen ist, daß seit der Ausfühung der Fresken einige Zeit vergangen war. Leider wissen wir nun aber nur wenig Bestimmtes von der Entstehungszeit der bekannteren Bilder des Meisters: nur für das eine derselben ist uns ein Anhaltspunkt gegeben. Es mag, wie Vasari selbst erwähnt, eine wahre Tradition der Geschichte zu Grunde liegen, daß König Karl von Anjou auf seinem Durchzug durch Florenz, der 1267 stattfand, dem für S. Maria Novella bestimmten Bilde im Atelier Cimabue's seine Huldigung darbrachte, — wie dem auch sei, dem Stile nach gehört es sicher in des Künstlers mittlere Zeit. Alle beide Gemälde aber scheinen mir früher als die Fresken der Oberkirche entstanden, so daß man deren Entstehung wohl frühestens in die siebziger Jahre und zwar nach Cimabues Aufenthalt in Rom 1272, eher noch aber in das folgende Jahrzehnt versetzen muß.

Diese Wandbilder gestatten uns nun aber ferner, dem Cimabue einige andere Werke zuzuschreiben, die bisher wenig Beachtung gefunden haben — zunächst ein großes Kruzifix im Chor von S. Chiara in Assisi. Christus entspricht hier in der Stellung, in dem bedeutenden Typus des Kopfes, in der Ausbiegung des Körpers, in den Körperverhältnissen und in der Draperie des vorn geknüpften Hüftentuches durchaus dem Christus der früheren Kreuzigung in S. Francesco, nur sind die Beine in einer ganz eigenthümlichen Weise verkürzt. Offenbar ist daran nicht eine Verzeichnung Schuld, da sonst der Kopf und die Figur sehr proportionirt und sicher gezeichnet sind, sondern eine bestimmte Absicht des Künstlers, der die Untersicht des vermuthlich auf einem

Querbalken schräg aufgestellten Kruzifixes berücksichtigend, durch die Verkürzung die richtige Wirkung auf den Beschauer hervorbringen wollte, und so als der erste unter den neueren Malern den kühnen Versuch einer perspektivischen Darstellung wagte, über deren Richtigkeit es jetzt schwer ist ein Urtheil zu fällen. An den Kreuzenden befinden sich die ganzen Figuren der Maria und des Johannes, an der Spitze Maria die Hände öffnend. Am Fuße des Kreuzes links kniet ganz klein die h. Benedicta, rechts eine andere Nonne. Eine Inschrift besagt:

Dna Benedicta post
Claram pª abbª me fecit.

Die Hoffnung, daraus eine annähernde Zeitbestimmung zu gewinnen, verwirklicht sich nicht, da, wie das „beata" in der Bezeichnung bei der Stifterin lehrt, das Kruzifix erst nach dem am 16. März 1260 stattgefundenen Tode der Aebtissin wohl auf Kosten eines Legates angefertigt wurde, und es demnach ungewiß bleibt, ob dies unmittelbar nachher oder später geschah.[1])

Dieselbe Kirche bewahrt ein anderes Bild, das selbst nach seiner gänzlichen Uebermalung und Modernisirung noch den großen Stil Cimabue's erkennen läßt, eine Madonna, die etwas nach rechts gewandt und nach rechts herausschauend das Kind auf dem linken Arme hält und die Rechte erhebt. Hinter ihr halten zwei schwebende Engel einen grünen Teppich. Die Komposition erinnert an ein ähnliches Marienbild, das sich in den Servi zu Bologna befindet und bisher meist diesem oder jenem alten bolognesischen Künstler zugeschrieben wurde, wie mir dünkt aber dem Cimabue sehr nahesteht und zwar den Werken aus dessen mittlerer Zeit. Maria sitzt hier etwas nach rechts gewandt, auf einem Thron, der fast ganz so gestaltet ist wie der auf den Bildern von S. Maria novella und Assisi, und hält das stehend nach links schreitende Kind, das mit der Rechten nach dem Mantel der Mutter am Halse langt. Zwei ungewöhnlich kleine Engel sind in halber Figur hinter der Lehne des Stuhles sichtbar. Uebermalt und beschädigt ließe es sich doch wohl den runden vollen Typen, der großen Lebhaftigkeit des Kindes, der freieren Gewandbehandlung nach zwischen die Madonna von S. Maria novella und die in S. Francesco einreihen.[2])

[1]) Auch hier halte ich an meiner Ansicht gegenüber Zimmermann, der nicht Cimabue's Hand erkennen will, fest.

[2]) Phot. Alinari.

Endlich scheinen mir noch die Fresken der als fünfte rechts vom Chor befindlichen Kapelle des Michael in S. Croce zu Florenz, die bisher ganz allgemein der Schule Giotto's zugeschrieben wurden, mit großer Wahrscheinlichkeit dem Cimabue zuertheilt werden zu müssen.[1]) Offenbar sind es die spätesten der von ihm erhaltenen Werke, gerade deßwegen aber besonders interessant. Zwei größere Kompositionen schmücken die Wände. Die auf der rechten Seite, leider stark beschädigt, zeigt den Kampf der Engel gegen den Drachen, also denselben Gegenstand, den wir schon in S. Francesco fanden. Wie dort vollzieht sich auch hier der Kampf innerhalb der unten deutlich begrenzten Himmelssphäre. In leichtbeschwingter Bewegung tritt, als Vorkämpfer durch besondere Größe ausgezeichnet, Michael nach rechts gewandt auf den zu ihm aufzischenden Drachen, aus dessen Hals sechs kleine Köpfe wachsen. Vollständig gerüstet, in der Linken das Schwert und einen runden kleinen Schild, schwingt er die Lanze gegen den Erbfeind. Drei andere Engel in fast paralleler Bewegung nach links hin ausschreitend, aber nach rechts mit den Lanzen ausholend, kämpfen in zweiter Reihe gegen kleinere Dämonen, die von dem Himmel auf die Erde niederstürzen, und hinter ihnen erscheint ein drittes Glied enger geschaarter Engel, von denen man nur die Köpfe sieht. Die Typen zeigen alle Eigenthümlichkeiten des Cimabue'schen Stiles; was von demselben abweicht, ist nur die größere Schlankheit und Leichtigkeit der Figuren Den Fresken in Assisi verglichen herrscht hier eine größere Grazie und Anmuth, ein Streben nach vornehmer und zarter Eleganz. Dies aber scheint mir nicht im Widerspruche mit Cimabue's sonstigem frühern Stile zu stehen, sondern nur eine für eine spätere Zeit höchst charakteristische Entwicklung zu bezeichnen. Tritt uns doch dasselbe Hinneigen zu weicherer, fast empfindsamer Auffassung schon schlagend in der Madonna von Assisi entgegen, mit welcher auch die Formen die größte Verwandtschaft zeigen.

Von einer anderen neuen Seite aber lehrt uns das zweite Fresko an der linken Wand, welches das Wunder auf dem Berge Gargano zum Vorwurf hat, den Meister kennen. Zwei in der Legende zeitlich geschiedene Momente sind hier in einer Darstellung vereinigt. Links sehen wir den Gargano, der mit dem Bogen, den

[1]) Ich verdanke diesen Hinweis der Güte des Herrn Baron von Liphardt in Florenz.

er in der Linken hochhält, soeben nach dem auf der Höhe eines Berges in der Mitte hinten stehenden Ochsen geschossen hat. Neben ihm steht links ein nach oben schauender Hirt in kurzem Rock, der in der Rechten einen Stab hält, mit der Linken die Augen beschattet, rechts ein nach halb rechts gewandter Mann in kurzem braunen Rock, der erstaunt die Hände emporhebt und auf den unbesonnenen Schützen blickt, der sich von seinem Zorn hat verleiten lassen, auf das ihm entlaufene Thier, das nicht zurückkehren will, zu schießen. Auf der rechten Seite der Darstellung erscheint Michael in halber Figur dem graubärtigen mit gefalteten Händen vor ihm knieenden Bischof, hinter welchem zahlreiche Leute: Geistliche, Laien und Frauen knieen, und theilt ihm mit, daß jener Ort ihm heilig und von Gargano entweiht worden sei.[1]) — In dieser Darstellung ist Nichts mehr von byzantinischem Schematismus zu erkennen. So eckig die Figuren auch erscheinen mögen, gewahrt man doch deutlich, daß Cimabue hier vollständig frei geschaffen und direkt an die Vorbilder in der Natur sich gehalten hat. Das beweisen die natürlichen lebhaften Geberden der Hirten, deren Tracht, am meisten aber das bewußte Streben, in den verschiedenen Figuren auch verschiedene Individualitäten zu geben. In der That zeigt fast jeder Kopf einen eigenartigen Typus. Damit aber hat der Künstler sich zu wirklicher Freiheit durchgerungen, freilich zum Theil auf Kosten der getragenen Großartigkeit seiner früheren Werke.

An der Fensterwand sind noch Reste einer ganz von ihren Haaren umkleideten Magdalena und des Bischofs Alexander erhalten.[2]) Vermuthlich sind die Fresken Ende der neunziger Jahre oder 1300 entstanden, bevor Cimabue nach Pisa ging, dort das Mosaik im Dome auszuführen, an dem er 1302 beschäftigt war. Dies beweist dann ferner, daß der 1294 begonnene Bau von S. Croce um jene Zeit schon bis zur Vollendung des Chores mit den Kapellen und voraussichtlich auch des Querschiffes vorgeschritten war.

Aus allem Gesagten ersehen wir, daß der erste große Floren-

---

[1]) Vergl. Acta Sanctorum VIII. Band. 29. Sept. Auch B. Riehl: S. Michael und S. Georg in der bildenden Kunst 1883, dem aber unsere ikonographisch wichtigen Fresken unbekannt geblieben sind.

[2]) Ob auch die Glasfenster nach Zeichnungen Cimabue's entstanden, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls erinnern sie lebhaft an ihn. Dargestellt ist die Verkündigung und Tobias mit dem Engel. Es sind die ältesten Glasgemälde der Kirche.

tiner Maler seine eigentliche Erziehung den bedeutenden Aufgaben dankt, die ihm der Orden des Franz zuerst in Assisi, dann in Pisa und in Florenz stellte — daß besonders in den Franziskanerkirchen uns die Werke von ihm erhalten sind, an denen wir den Gang seiner Entwicklung verfolgen können, sein allmähliches Fortschreiten von der Nachahmung älterer Vorbilder zu einem eigenartigen, anfangs herb aber großartig idealisirenden, dann enger an die Natur sich schließenden, anmuthigeren Stile.[1])

3. Die Schule Cimabue's.

Das Längshaus der Oberkirche. Nach der eingehenden Prüfung der Wandgemälde im Querschiff und Chor und der dadurch gewonnenen schärferen Kenntniß von des Meisters Stil werden wir Crowe und Cavalcaselle nur durchaus Recht geben können, wenn sie in den Darstellungen des Alten und Neuen Testamentes, die in zwei Reihen den oberen Theil der Wände schmücken, nicht Cimabue's Hand, sondern nur die seiner Schüler erkannten. Auch nicht eine einzige Figur in dem ganzen Cyklus trägt den großen, charakteristischen Typus des Florentiner Meisters. Vielmehr zeigt sich dessen Art hier theilweise abgeschwächt und verkleinert, theilweise nach einer bestimmten naturalistischen Richtung hin entwickelt. Stimme ich demnach mit der Ansicht der verdienstvollen Geschichtsschreiber der italienischen Malerei im Allgemeinen durchaus überein, so hat mich doch ein wiederholtes Studium der Fresken, was die hier beschäftigten Meister anbetrifft, zu etwas abweichenden Resultaten geführt. Leider haben auch diese Wandmalereien stark

[1]) Ob das für S. Francesco in Pisa bestimmte Bildniß des h. Franz, das noch jetzt sich dort befinden soll, von Cimabue oder von Margaritone ist, kann ich nicht sagen, da es mir nicht geglückt, dasselbe zu sehen. — Von den drei Kruzifixen in S. Croce ist das eine im Gange sicher nicht von ihm, sondern von einem Zeitgenossen, ein zweites in der Sakristei dem frühern Stile Giotto's nahe stehend, ein drittes ebendaselbst (Alinari 11134) alterthümlicher und mehr an Margaritone erinnernd. — Von Cimabue selbst aber könnte möglicher Weise der jetzt im Refektorium aufgestellte, sehr klägliche Freskenrest eines Johannes des Täufers sein. Ihm nur nahe verwandt ist die Madonna mit Engeln ebendaselbst (ehemals an der Stadtmauer). — Die kleinere Madonna in der Akademie, die h. Caecilia in den Uffizien und der h. Petrus in S. Simone haben nichts mit ihm zu thun. — Vergl. Weiteres über Cimabue in meinem Aufsatz: „Sind uns Werke von Cimabue erhalten?" im Repertorium für Kunstwissenschaft. XIII, S. 25 ff.

durch die Feuchtigkeit gelitten, jedoch in anderer Weise als die besprochenen. Die Farben sind hier in den erhaltenen Theilen noch zu sehen, jene chemische Zersetzung und Veränderung hat bei ihnen nicht stattgefunden, dagegen ist der Wandbewurf zum großen Theile ganz abgefallen, so daß die nackte Mauer zu Tage tritt. Was zerstört ist, ist gänzlich zerstört, was erhalten ist, verhältnißmäßig gut und ursprünglich erhalten. An der rechten Wand sind, vom Querschiff an beginnend, in zwei Reihen Szenen des Alten, an der linken Szenen des Neuen Testamentes dargestellt, darunter läuft der Streifen mit der Legende des h. Franz. Da die Fresken trotz sorgsamer, die Feuchtigkeit absperrender Ausbesserung der zerstörten Theile mit einem besonderen cementartigen Bewurfe von Jahr zu Jahr der Vernichtung mehr entgegengehen und ihre bisherige Beschreibung nicht durchweg genügen kann, bespreche ich zunächst die Kompositionen selbst.[1])

I. Die rechte Längswand.

A. Die obere Reihe neben den Fenstern.

1. Die Schöpfung. In der Mitte oben erscheint die Halbfigur des christusartig dargestellten Gottvaters, der mit der Rechten segnend ganz en face innerhalb einer runden, mit betenden halbfigurigen, kleinen Engeln geschmückten Glorie, die den durch Sterne, Sonne und Mond gekennzeichneten Himmelsstreifen umgiebt, erscheint. Von diesem geht in der Mitte die Taube, links in ovaler Mandorla der von Strahlen umleuchtete Helios als antik gedachter nackter Jüngling, rechts in gleicher Glorie die, wie es scheint, sitzende nackte (zum Theil zerstörte) Luna aus. Darunter ist in der Mitte das Meer mit deutlich unterschiedenen Fischen (Aal, Haifisch u. a.), links das Land zu sehen, auf dem zwei Widder und ein Ochse, sowie Vögel auf Bäumen sich befinden. Die Figur des Helios scheint auf ein antikes Vorbild zurückzugehen und erinnert in der ausschreitenden Stellung an einen der Rosselenker auf dem Quirinal.
2. Die Erschaffung Adam's. Sehr zerstört. Links sitzt Gottvater die Rechte ausstreckend auf einer großen blauen

[1]) Vgl. Crowe und Cavalcaselle. Ital. Ausg. I, S. 325 ff., wo eine ausführlichere Beschreibung gegeben ist. Photographien von Lunghi, Carloforti, Alinari.

Kugel, rechts liegt Adam, die Linke auf den Boden gestützt, die Rechte erhoben.

3. Die Erschaffung Eva's. Links sitzt wiederum Gottvater auf der Weltkugel etwas nach links gewandt, nach halb rechts sich wendend, in der Linken eine Rolle, mit der Rechten segnend. Rechts befindet sich in halb sitzender Stellung Adam, den Kopf schlafend auf die linke Hand gestützt; aus seiner Hüfte steigt in halber Figur sichtbar Eva im Gebet zu Gott aufschauend hervor. Dahinter Sträuche und Bäume. Die rechte Hälfte der Komposition hat stark gelitten.
4. Der Sündenfall. Die rechte Seite fast ganz zerstört. Sichtbar noch in der Mitte der obere Theil des Baumes, um welchen die zur (nicht erhaltenen) Eva sich richtende Schlange mit Frauenkopf sich windet. Links steht Adam en face, die Rechte vor der Scham, den Kopf empfindsam etwas nach rechts gesenkt.
5. Die Vertreibung aus dem Paradiese. Ein lebhaft ausschreitender (sehr beschädigter) Engel, der in springender Bewegung den linken Fuß schwebend in der Luft vorstreckt, drängt mit den Händen die Sünder nach rechts. Adam eilt, die Linke deklamatorisch erhebend, die Rechte vor dem Feigenblatt, von dannen, während Eva sich im Schreiten noch umschaut. Im Hintergrund Palmbäume.
6. Total zerstört, die dargestellte Szene aus der alten Beschreibung, die überall nur ganz kurz den Inhalt angiebt, zu entnehmen: „Wie Gott zur Bewachung des Paradieses und des Baumes des Lebens einen Cherubim hinsetzte mit einem flammenden Schwert in der Hand."
7. Total zerstört. Alte Beschreibung: „Wie Kain auf dem Altare ein Bündel darbrachte und Abel die erste Frucht von der Heerde, und über den Köpfen hat jeder seinen Namen."
8. Brudermord. Fast ganz zerstört. Erkennbar nur noch die rechte untere Körperhälfte des auf dem Boden liegenden Abel's. Links Reste der zum Fortschreiten sich wendenden Figur Kain's. Rechts hinten ein Berg mit einigen Bäumen.

B. Die untere Reihe.

9. Der Bau der Arche Noäh. Links steht, nach halb rechts gewandt, in weißem Untergewande, rothem Mantel, mit weißem Bart und langem Haar Noah, die Hände wie erstaunt zu der segnend hinter einer Mandorla erscheinenden Hand Gottes erhebend. Gleich daneben rechts sitzt er auf ornamentirtem Stuhl, die Rechte befehlend nach rechts ausgestreckt, wo zwei Männer in kurzen Kitteln mit nackten Beinen einen schräg stehenden Balken, auf dem der eine rechts oben steht, zersägen. Rechts unten behaut ein dritter (sehr zerstört) einen Balken.
10. Die Arche Noäh. Sehr zerstört. Erkennbar links noch ein Theil der kassettirten Arche, in der eine Figur sichtbar ist. Auf dem Dache sitzt ein Vogel, aus einer Oeffnung schaut ein Löwe heraus. Ein Widder springt über ein nach dem Schiffe hingelegtes Brett.
11. Das Opfer Isaak's. (Abb. 34.) In der alten Beschreibung fälschlich: „Wie nach Beendigung der Sündfluth Noah aus der Arche ging." Abraham, mächtig nach rechts ausschreitend, den linken Fuß auf das Postament des Altares stellend, auf dem gefesselt der knieende Isaak sitzt, packt mit der Linken dessen Kopf und schwingt in der Rechten ein krummes Schwert. Eine rechts oben aus Sphären erscheinende Hand, zu der er aufblickt, hemmt sein Vorhaben. Der linke Theil sehr zerstört. Oben Reste eines Berges mit Gebäuden.
12. Die drei Engel erscheinen Abraham. Fast ganz zerstört. Schattenhaft zu erkennen sind noch rechts die drei Engel, deren vorderster einen Stab hält und die Rechte ausstreckt, sowie der Kopf des links knieenden Patriarchen.
13. Isaak segnet Jakob. (Abb. 35.) Von dem alten Beschreiber falsch erklärt. Isaak (sehr zerstört) liegt mit dem Kopfe nach links in einem Gemache auf einem mit Vorhängen versehenen Bette und faßt mit der Linken die mit Fell bekleidete rechte Hand des von rechts herantretenden Jakob, der in der Linken eine Schüssel mit einem Thier hält und, getreu den Worten der Schrift, auch den Hals mit Fell umgeben hat. Links neben ihm sieht man (ziemlich zerstört) Rebekka, die auf Isaak schaut.

14. Isaak segnet Esau. Isaak liegt, ähnlich wie dort (hier aber besser erhalten) in rothem Untergewand und blauem Mantel auf dem Lager. Blinden Auges langt er mit der Linken nach hinten und erhebt wie sprechend die Rechte. Von hinten tritt Esau heran, in der Linken eine Schale, in der Rechten einen Löffel, wie um dem Vater die Speise zu reichen. Neben ihm rechts steht die starr erwartungsvoll auf Isaak schauende Rebekka, einen Krug in den Händen. Rechts tritt Jakob (sehr zerstört) in die Thüre herein.

15. Joseph in der Zisterne. Sehr zerstört. Man sieht rechts, wie Joseph von zwei Männern an den Armen aus der Zisterne gezogen wird. Rechts dahinter die Köpfe von zwei Brüdern noch erhalten. Links einige (nur sehr undeutlich erkennbare) Männer, hinter denen ein Hügel, auf dem Schafe weiden, sichtbar ist

16. Die Brüder vor Joseph. Vor einem palastartigen Gebäude mit vorspringenden Balkonen sitzt rechts in rothem Gewand und blauem Mantel Joseph, dessen Kopf ganz zerstört ist; neben ihm steht, wenig erhalten, ein Krieger. Links knieen die elf Brüder, zuvorderst der bittend aufschauende Benjamin, auf den ein von ganz links eilig heranschreitender Mann, der in der Linken den gefundenen Becher hochhält, hinweist.

II. Die linke Längswand.

A. Die obere Reihe.

a. Die Verkündigung. Sehr zerstört. Rechts steht Maria, in der gesenkten Linken Buch und die Rechte erhebend, von ihrem Sitze vor dem Hause auf. Links stand der Engel mit erhobener Rechten.

b. Die Heimsuchung (nach der alten Beschreibung). Total zerstört. Nur oben schwache Reste von Gebäuden erhalten.

c. Die Geburt Christi. (Abb. 36.) Maria liegt etwas nach links gewandt, gegen einen Hügel gelehnt, auf ausgebreitetem Gewande, die Linke vor der Brust und die Rechte auf dem Knie. Links von ihr in der Höhe ihres Kopfes ruht (sehr zerstört) das gewickelte Kind in der Krippe, hinter welcher in einer Grotte die Köpfe des Esels und

Ochsen erscheinen. Links darunter sitzt Joseph, den Kopf auf die linke Hand gestützt, die Rechte auf dem Knie. Rechts stehen zwei Hirten, von Schafen umgeben, und schauen zu einem über und hinter Maria zu ihnen gewandt fliegenden Engel, der in der Linken einen Schriftzettel hält und mit der Rechten segnet. Weiter oben drei andere Engel, von denen der eine sich zu Christus neigt, die beiden anderen anbetend nach oben schauen.

d. Die Anbetung der h. drei Könige (nach der alten Beschreibung). Fast ganz zerstört. Nur noch Reste von der rechts sitzenden Maria und unzusammenhängende kleine Theile von den Königen erhalten.

e. Die Darstellung im Tempel. Stark zerstört. Vor einem auf gewundenen Säulen ruhenden Tabernakel sieht man von links Simeon, das Kind auf dem Arme, auf die Altarstufe treten. Hinter ihm links Reste einer anderen Figur (Hanna). Rechts steht Maria (Kopf gut erhalten) die Hände nach Christus bewegend; neben ihr schreitet Joseph die Linke ausstreckend heran.

f. Die Flucht nach Egypten. Fast ganz zerstört. Nur rechts noch Reste von Joseph, der den Esel zu schieben scheint.

g. Der zwölfjährige Christus im Tempel. Sehr zerstört. Sichtbar ist gegen links der vor einer Exedra sitzende Christus, der die Linke auf ein Buch hält und die Rechte erhebt. Ganz rechts Reste von den Figuren der heranschreitenden Eltern und wenige Spuren der sitzenden Schriftgelehrten.

h. Die Taufe Christi. Sehr zerstört. Einigermaßen erhalten ist nur der in der Mitte en face in einem durch Fische belebten Wasser stehende Christus, über welchem die Taube schwebt. Rechts die untere Hälfte des Täufers auf einer Felserhöhung, links zwei etwas nach rechts geneigt das Gewand Christi haltende Engel.

B. Die untere Reihe.

i. Die Hochzeit zu Cana. Hauptsächlich im oberen Theile und hier sehr zerstört. Im Vordergrunde sind Diener bei großen antik gedachten Urnen beschäftigt: der eine, ganz rechts nach hinten gewandt, hält zwei Gefäße in die Höhe, ein anderer in der Mitte nimmt eben ein zwei-

henkeliges großes Gefäß von der Schulter, ein dritter links gießt das seine in eine leere Amphora aus und schaut dabei auf den links dahinter sitzenden (fast ganz zerstörten) Christus. Im Hintergrund der Tisch, auf dem zahlreiche Becher, Kelche, Teller und Gebäcke zu sehen sind und an dem hinten in der Mitte die mit reichem Kopfputz gezierte Braut, links (sehr zerstört) Maria, rechts der mit seinem Nachbarn sich unterhaltende Bräutigam sitzt.

k. Die Auferweckung des Lazarus. Fast ganz zerstört. Links unten befanden sich, wie es scheint, eine liegende Figur und darüber auf etwas höherem Terrain zwei stehende (die vordere in weiß und gelb: Petrus?).

l. Die Gefangennahme. Gut erhalten. Christus, in der gesenkten Linken eine Rolle, steht in der Mitte en face, rechts von einem häßlichen Kerl in kurzem Kittel, hinter dem viel Juden und Soldaten stehen, gehalten, links von dem stark ausschreitenden Judas umfangen und geküßt. Er segnet mit der Rechten den links unten knieenden Malchus, dessen Ohr eben der zu Christus aufschauende Petrus abschneidet. Links dahinter viele Krieger und andere Leute.

m. Die Geißelung. Fast ganz zerstört. Nur links noch Reste von stehenden Männern und das nackte Bein eines nach links ausschreitenden Soldaten.

n. Die Kreuztragung. Sehr zerstört. Christus schreitet, das Kreuz tragend, nach links, rechts gefolgt von zwei mit Nimbus versehenen Figuren. Ein gleich dem Engel auf der „Vertreibung Adam's und Eva's" springend ausschreitender Soldat zieht ihn, nach links weisend, vorwärts. Dahinter einige andere Figuren.

o. Die Kreuzigung. Sehr zerstört, bloß die Gruppe rechts einigermaßen konservirt. In der Mitte hängt Christus — nur wenig erhalten — am Kreuz, neben dem jetzt nur noch rechts zwei klagende Engel fliegen. Links waren drei heilige Figuren, rechts Johannes und zwei Frauen, deren eine schmerzbewegt die rechte Hand an den Kopf legt, während sie die Linke erhebt.

p. Die Beweinung Christi. Ziemlich gut konservirt. Christus, wagerecht ausgestreckt, wird links von der knieenden

Maria gehalten und von ihrem rechten Beine gestützt. Johannes weiter rechts sich beugend küßt seine linke Hand, Magdalena knieend seinen linken Fuß. Hinter Johannes noch eine andere Frau, die, weinend die Hand an die Wange gelegt, Christus anschaut. Ganz links eine andere sehr zerstörte Heilige. Dahinter stehen links auf höherem Terrain zwei Frauen ohne Nimben. Rechts der jugendliche Nikodemus, der heranschreitend die Hand an den Kopf legt, und der die Hände faltende ruhig stehende Joseph von Arimathia. Zwei Frauen kommen im Mittelgrund hinten im Gespräch heran. In der Luft ein klagender Engel. Abbildung bei D'Agincourt CX, 4 und bei Lübke I, 95.

q. Die Frauen am Grabe. Sehr zerstört. Man erkennt noch den rechts auf dem Grabe sitzenden weißgewandeten Engel, links die heranschreitenden Frauen, von denen eine die Salbenbüchse trägt. Vorn liegen die schlafenden Soldaten. Abbildung bei D'Agincourt CX, 7.

III. Die Eingangswand.

r. Die Himmelfahrt. Im unteren Theile sehr zerstört. In der Höhe schwebt Christus mit erhobenen Armen, bis zu den Knieen sichtbar, unten von Wolken verhüllt, zu dem durch Kreise gekennzeichneten Himmel empor. Unten in der Mitte etwas höher als die anderen befindet sich ein Engel, der die Hände wie erstaunt öffnet. Rechts fünf mit Ausnahme eines Einzigen durchweg nach oben schauende Apostel. Links Reste anderer Apostel.

s. Das Pfingstfest. Mittelmäßig erhalten. Vor einem gothischen Gebäude, das sich mit drei Giebeln über Rundbogen nach vorn öffnet, sitzen Maria und die zwölf Apostel und zwar so, daß hinten en face Maria zwischen vier Aposteln, links und rechts je zwei und endlich vier andere vom Rücken gesehen vorne erscheinen, alle sehr ruhig theils in die Höhe schauend, theils zu einander gewandt. Von oben schießen aus einer runden Glorie Strahlen und die Taube herab.

Darüber befinden sich die Brustbilder des graubärtigen, mit der Stola bekleideten Petrus en face und des bärtigen Paulus in Me-

daillons. Ueber der Thür erscheint in rundem Medaillon die wenig nach rechts gewandte Madonna, die, nach halb links herausschauend, auf dem linken Arm das mit einem Hemdchen und einem ärmellosen rothen Obergewand bekleidete Kind hält, das die Rechte an der Mutter Brust legt und zu ihr aufschaut. (Abb. 70.) Links und rechts ist je ein kleineres Medaillon mit der Halbfigur eines in Roth und Blau gekleideten Engels, der in der Hand einen Stab hält.

An den Leibungen des in der Mauerdicke befindlichen Eingangsbogens befinden sich, zu je zwei gruppirt, 16 Heilige, jeder unter einem von antikisirenden Säulen und Pilastern getragenen gemalten Rundbogen. Es sind:

L. 1. Ein blonder und ein graubärtiger Bischof.
2. Petrus Martyr und Dominikus.
3. Stark zerstört. Zwei Diakone.
4. Zwei Frauen mit Palmen.

R. 1. Der blondbärtige Franz mit Buch und Chiara.
2. Der blondbärtige Antonius von Padua und der graubärtige Benedikt mit Buch.
3. Der h. Laurentius und ein anderer Diakon.
4. Ein h. König und links eine zerstörte Figur.

In den Vierpässen des ornamental geschmückten, vor dem erwähnten schmalen Gewölbe befindlichen ersten Bogens die Brustbilder von heiligen Frauen.

IV. Die Deckengewölbe.

Zwei derselben: das I. und III. (von der Vierung aus gezählt) haben gesternten blauen Grund. Das II. ist durch reich ornamentirte Diagonalbänder getheilt: aus einer zierlichen Vase steigt Rankenwerk empor, das dicht über derselben sich erweiternd eine Art Mandorla bildet, in welcher ein flügelloser, mit Blumenpflücken oder dem Verzehren von Trauben beschäftigter nackter Putte steht. In den Zwickeln der Felder sieht man je zwei Engel mit erhobenen Flügeln, in der Linken eine Kugel, in der Rechten ein Szepter, die Füße auf einer Kugel. In der Mitte befinden sich Medaillons mit Brustbildern von: 1. Christus, in Roth und Blau, in der Linken Rolle, mit der Rechten segnend. 2. Johannes der Täufer, in Roth und Gelb, die rechte Hand erhoben, die Linke bewegt, mit röthlich blonden Haaren. 3. Maria, den blauen Mantel über dem Kopf, die Linke erhoben, die Rechte vor der Brust, nach halb rechts ge-

wandt. 4. Franz, blondbärtig, beide Hände etwas erhebend, idealisirter Typus.

In dem IV. Gewölbe sind die Felder durch Streifen mit Rankenwerk, in dem kleine Brustbilder der verschiedensten geflügelten Thiere angebracht sind, eingerahmt und mit den Darstellungen der vier Kirchenväter geschmückt. Jeder derselben befindet sich links auf einem mosaizirten Thronsessel an einem Schreib- oder Lesepult, während rechts in einem nischenartigen Gebäude je ein Mönch sitzt. In den Zwickeln oben erscheint über Wolken das Brustbild eines einem geflügelten Christus gleichenden Mannes. 1. Hieronymus in Weiß und Roth, graubärtig, im Bischofsornat, liest in einem Buche, das er auf dem Tische hält; der bärtige Mönch ist gleichfalls in die Lektüre vertieft. 2. Ambrosius in Gelb und Blau, graubärtig, hält die Linke auf der Brust, die Rechte auf dem Buche; der jugendliche Mönch liest. 3. Gregor in Blau und Roth, bartlos, die linke Hand auf dem Lesepult, die Rechte auf dem Schooße, lauscht der vor seinem Ohr schwebenden Taube; der jugendliche Mönch schreibt. 4. Augustinus in Gelb, Roth und Blau hat die Linke auf den Schooß gelegt und bewegt sprechend die Rechte, der jugendliche Mönch hört auf ihn und steht im Begriffe, nachzuschreiben. — Diese Fresken sind gut erhalten, so gut, daß man anfangs annimmt, sie seien restaurirt, was sich bei näherer Besichtigung nicht zu bestätigen scheint. Die schwarzen Mönchskutten sind durch die Feuchtigkeit in blaue verwandelt worden.

Zu erwähnen sind endlich in der Leibung jedes Fensters noch je 14 Brustbilder von Heiligen innerhalb eines ornamentalen Rahmens. An den der Vierung zunächst befindlichen Fenstern: Propheten mit Zetteln, im folgenden Paar: Patriarchen und Krieger, im dritten: Päpste, Bischöfe und einige Franziskaner, im vierten: Frauen.

Aus der Beschreibung der Fresken erhellt zur Genüge, wie schwer, ja unmöglich es ist, ein endgültiges Urtheil darüber zu gewinnen, wie viele verschiedene Meister sie gefertigt und welches der Antheil eines Jeden ist. Nur mit der größten Vorsicht dürfen Meinungen geäußert werden. Was sich mit Sicherheit sagen läßt, ist zunächst nur, daß unter den jetzt noch erhaltenen Darstellungen keine einzige von Cimabue selbst herrührt [1]), und daß sich im Großen

[1]) Zimmermann will Cimabue's Hand in dem Besuch der Engel bei Abraham erkennen, worin ich ihm nicht beistimmen kann.

und Ganzen zwei verschiedene Richtungen geltend machen, eine ältere, die, den Stil Jenes abschwächend, seine Schule und Beziehungen zu in Rom thätigen Meistern verräth, und eine jüngere, die ganz neue Elemente in Komposition, wie Formenbildung und Technik bringt. Der ersteren gehören sämmtliche Wandbilder in den von der Vierung an gezählt zwei ersten Gewölben, sowie die oberen Reihen in den folgenden an, der jüngeren an der rechten Wand die vier Darstellungen aus Jakob's und Joseph's Leben, an der linken die vier aus dem Leben Christi: der Zwölfjährige im Tempel, die Taufe, die Beweinung und die Frauen am Grabe, alle Fresken der Eingangswand und die vier Kirchenväter.

Wenden wir zunächst der älteren Richtung unsere Aufmerksamkeit zu, so lassen sich innerhalb der gemeinsamen Eigenthümlichkeit, die in der Anlehnung an ältere Vorbilder und Nachahmung des Cimabue'schen Stiles besteht, doch vielleicht die Merkmale verschiedener Individualitäten mit einiger Wahrscheinlichkeit unterscheiden. Derjenige Künstler, der dem florentinischen Altmeister am nächsten steht, hat die Malereien an den Wänden und den Gewölben der, von der Vierung aus gerechnet, zwei ersten Gewölbejoche, also die Schöpfungsgeschichte, die Szenen aus Noah's und Abraham's Leben, die Szenen aus der Kindheit Christi, die Hochzeit zu Cana, die Gefangennahme und die Geißelung, vermuthlich aber mit einem Anderen (Fresken der unteren Reihe) zusammen ausgeführt. Es ist ein Meister, von dekorativer Begabung, an Geist und Bedeutung Cimabue aber nicht zu vergleichen. Die Typen, weit entfernt Dessen Größe und Würde zu besitzen, erscheinen bei den Männern alterthümlicher, bei den Frauen beschränkt liebenswürdiger; die Gewandbehandlung ist kleinlicher mehr im alten Stile, die Bewegung unfreier und steifer. In den figürlichen Darstellungen tritt eine gewisse Aengstlichkeit und eine Scheu vor energischer dramatischer Gestaltung auf, eine in sich gehaltene Befangenheit, die Nichts von Cimabue's Energie hat.

Wenn Crowe und Cavalcaselle bei den Deckenbildern an Rusutti's Mosaik im Portikus von S. Maria maggiore erinnert werden, so kann ich ihnen darin nur Recht geben. Auch mir erscheint die Verwandtschaft sehr groß. Es begegnen uns dort nicht allein die gleichen Köpfe mit dem charakteristischen reichen, völlig anliegenden Haare, den weit geöffneten Augen, dem runden Kinne und dem namentlich bei den Frauen sehr kleinen Munde, sondern auch sehr

ähnliches Kolorit: das eigenartige helle Blau, die lichten, meist gebrochenen Gewandfarben, der etwas orangefarbene Fleischton mit bläulichen Schatten und weißen Lichtern. Mit Bestimmtheit jenen dem Vasari unbekannten Mosaizisten Filippo Rusutti zu nennen, verbietet uns gleichwohl noch immer die Vorsicht, die bei dem Studium der vorgiottesken Kunst so dringend geboten erscheint. Max Zimmermann glaubt neuerdings in dem Künstler nicht Rusutti, sondern Jacopo Torriti, den Schöpfer der Mosaiken in der Lateranskirche und in S. Maria maggiore zu Rom, Hermanin den Pietro Cavallini (und Torriti) zu erkennen.

Ein zweiter (oder besser: dritter) Künstler der älteren Richtung scheint die vier oberen Wandbilder rechts in den von der Fassade aus gezählt zwei ersten Gewölbejochen (Vertreibung aus dem Paradiese, Kain und Abel) und links die Darstellung im Tempel, die Flucht, die Kreuztragung und Kreuzigung gemalt zu haben. Max Zimmermann's Annahme, die Vertreibung und Kain und Abel seien auch von Torriti's Hand, die genannten Bilder aus dem Leben Christi aber gehörten der jüngeren Richtung an, scheint mir nicht überzeugend. Hervorgehoben aber verdient zu werden, daß einige der Darstellungen eine gewisse Verwandtschaft mit dem von Vasari dem Gaddo Gaddi zugeschriebenen Mosaik der Krönung Maria's im Dom von Florenz haben. Dies gilt namentlich von der „Kreuzigung", die schließlich auch mit in die Reihe der Werke älterer Richtung gehört, wenn sich in ihr auch ein gewisser Fortschritt zu dokumentieren scheint. Macht demnach die ungleiche Erhaltung der Fresken ein endgültiges Urtheil darüber, wie viele Künstler bei der Ausführung der erwähnten Bilder thätig gewesen, und welches der Antheil eines Jeden ist, unmöglich, so läßt sich das Eine doch behaupten, daß die Gemälde von etwas jüngeren Zeitgenossen des Cimabue und zwar, aller Wahrscheinlichkeit nach, von mehreren angefertigt worden sind.

4. Giotto und seine Schüler.

Die erste Thätigkeit Giotto's in der Oberkirche. Auf neue Prinzipien stoßen wir erst, wenn wir die letzten alttestamentarischen, sowie die letzten Bilder aus Christi Geschichte, die Kirchenväter, die Heiligen im Eingangsbogen und die Madonna in's Auge fassen. Hier trat ganz zweifellos eine neue Kraft auf, deren Bedeutung uns gleich die Szenen aus Isaak's und Joseph's Leben

schlagend erkennen lassen. Im schärfsten Kontrast zu der unbedeutenden Aufgeregtheit der vorangehenden Kompositionen erscheint hier ein wahrhaft antikes Maßhalten, eine sichere Einfachheit der Bewegung, eine von jeder Ueberfülle freie Klarheit in der Komposition; die Gewänder fallen leichter und natürlicher, was aber vor Allem in die Augen tritt, ist der durchaus andere Gesichtstypus. Daß die erwähnten Darstellungen alle von einer Hand sind, kann für Jeden, der sie eingehend und wiederholt vergleicht, kaum zweifelhaft sein, nur läßt sich wohl in ihnen eine gewisse Entwicklung verfolgen. So muß man betonen, daß die „Darstellung der zwölf Brüder vor Joseph" ungeschickter und alterthümlicher wirkt, als die Jakobsbilder, daß auch das „Pfingstfest" und „Christi Himmelfahrt" in den Typen noch mehr an Cimabue's Schulrichtung gemahnt, daß eine gewisse Ungleichheit nicht zu verkennen ist. Es ist augenscheinlich ein junger Künstler, der sich hier versucht, dessen angebornes Talent sich in einer neuen Auffassung der Dinge und Menschen bereits überall äußert, der aber noch mit dem zwingenden Einflusse der vorangegangenen Kunst ringt. Offenbar haben Werke der Antike einen großen Einfluß auf ihn gehabt, die Gewandbehandlung, das würdevoll Ruhige der Alten hat einen unauslöschlichen Eindruck in ihm hinterlassen, unter dem er nun die Frauengestalten im Hintergrunde der Beweinung, Figuren wie Rebekka, Isaak, Jakob und Esau schafft. So strebt er auch danach, den Köpfen die harmonisch einfachen antiken Züge zu verleihen, wobei er freilich häufig in Konflikt mit den traditionellen Formen geräth, wie denn, höchst lehrreich auf einem und demselben Bilde zu vergleichen, die „Brüder vor Joseph" noch die etwas gebogene Form der Nase zeigen, während der Soldat rechts von Jenem bereits den antikisirenden Typus hat. Zu den Einflüssen des älteren Lehrers und der Antike kommt aber als drittes Element noch die Beobachtung der Natur, von der am stärksten vielleicht auf der „Beweinung" die schmerzbewegten Freunde Christi zeugen, deren Züge der Maler in dem Bestreben, wahr zu sein, theilweise verzerrt. Die zeitliche Aufeinanderfolge der Fresken zu bestimmen, erscheint mir zu gewagt, obgleich sich Vermuthungen wohl aufstellen ließen — es genügt, jene durch das Befolgen verschiedener Prinzipien hervorgebrachte Ungleichheit hervorgehoben zu haben und im Folgenden nur noch das gemeinsame Charakteristische zu betonen.

Dabei handelt es sich zunächst um jenen, wie wir ihn kurz nennen dürfen, antikisirenden Gesichtstypus, der namentlich nach den jugendlich bartlosen Männer- und den Frauenköpfen (vergl. besonders die Heiligen am Bogen) folgendermaßen gekennzeichnet werden kann: längliche Gesichtsform, etwas gewölbte mittelhohe Stirn, deren Profillinie die ganz gerade, wie gemeißelte Nase mit scharfem Rücken und etwas gekniffenen kleinen Flügeln fortsetzt, scharf gezeichnete, wenig gewölbte Augenbrauen, große, etwas starr blickend geöffnete Augen, durch eine scharfe Falte hervorgehobene untere Augenlider, ziemlich volle Backen, die Oberlippe mit eckig gezeichneter Mittelvertiefung, voller Mund mit wenig herabgezogenen Winkeln, kräftiges Kinn, rundlich geschwungene, unten spitz verlaufend angewachsene Ohren. Die Hände sind in sehr charakteristischer Weise wie durch eine ringartige Falte von den ganz runden knöchellosen Armen geschieden und haben mittellange, etwas knöcherne, wenig zugespitzte Finger, einen dünnen Daumen, der vom Handteller durch scharf gezeichnete Linien gesondert ist. Das Haar ist im Gegensatz zur älteren Manier schon wiederholt als Ganzes behandelt. Die Köpfe der bejahrten Männer zeigen alle eigenthümliche über der Nase aufsteigende, dann gerundet den Augenbrauen parallel laufende Stirnfalten, über denen noch andere horizontal liegen, sowie stark betonte Falten von der Nase zum Mund. Am ausgeprägtesten tritt uns der neue Stil, den man am besten als einen plastischen bezeichnen könnte, wie er denn höchst wahrscheinlich auch auf das Studium antiker Skulpturen zurückgeht, in der Madonna über der Thür entgegen. Bemerkenswerth ist ferner die Vorliebe für reiche Architektur, die zum Theil, wie in dem „Pfingstfest", ausgeprägt gothische Formen zeigt, und schließlich die Farbenbehandlung. Der helle Ton der andern Fresken ist hier einem tieferen kräftigeren gewichen, die grüne Schattenuntermalung ist dunkler, das aufgehöhte Roth in den Wangen lebhafter und mehr hervortretend.

Fragen wir nun, wer dieser jugendliche bedeutende, ganz neue Elemente in die Kunst einführende Künstler ist, der als der Letzte von Cimabue's Nachfolgern in der Oberkirche zu malen anfängt, so bleibt kaum ein Zweifel übrig: es ist derselbe, der, nachdem er die oberen Fresken beendigt hat, in den unteren die Franziskuslegende zu schildern beginnt, kein anderer als Giotto. Wenn Crowe und Cavalcaselle, denen das Neue in jenen Darstellungen

nicht entging, Gaddo Gaddi zu ihrem Urheber machen wollen, so ist das eine in Nichts begründete Vermuthung. Sind selbst, wie Vasari will, die unteren Mosaiken im Portikus von S. Maria Maggiore zu Rom Werke jenes Künstlers, so beweist das doch Nichts, da sie, um 1308 entstanden, offenbar nur den Einfluß von Giotto selbst zeigen, ohne doch an Bedeutung entfernt an die großartigen Franziskusdarstellungen reichen zu können. Die Kompositionsweise ist verwandt, das ist aber auch Alles. Wir haben diese lebensvollen, herrlichen Darstellungen der Legende des Franz schon ausführlich besprochen und gesehen, daß sie Giotto rauben so viel hieße, als Diesem seinen Ehrenplatz als Begründer der modernen Malerei nehmen und an seine Stelle einen unbekannten anderen Maler setzen. Hier gilt es nun, sie noch auf die stilistischen Eigenthümlichkeiten hin zu prüfen.

Die Legende des heiligen Franz.

Jener oben geschilderte antikisirende Typus nämlich ist, wie ein eingehender Vergleich zwingend ergiebt, der auch für die Franzlegende eigentlich charakteristische, nur daß er hier kräftiger und etwas freier ausgebildet zur vollen Herrschaft gelangt. Im Verlaufe der Arbeit erfährt er geringe Modifikationen, die namentlich in einer Verfeinerung der einzelnen Formen, einer größeren Bestimmtheit der Konturen bestehen. So wird besonders der Nasenrücken immer schärfer und erscheint in seinem Ansatze schließlich so schmal, daß die Augenbrauen sich fast berühren. Zugleich wird die Nase spitzer, werden ihre Flügel kräftiger ausgebildet. Die Beobachtung der Natur macht sich im Uebrigen nicht in der Wiedergabe verschiedener menschlicher Typen, sondern hauptsächlich in dem Ausdrucke der Köpfe und in den Bewegungen geltend, weniger im Physiologischen, als im Psychologischen. Wir können die innerhalb der Franziskuslegende sich vollziehende Wandlung vielleicht am besten bezeichnen als einen Uebergang von einem mehr plastischen Stile wiederum zu einem mehr malerischen.

Wie aber die Formen, so wird auch der Ausdruck der Köpfe immer lebensvoller und verschiedenartiger, wird die Bewegung immer freier und bezeichnender. Es ließe sich wohl viel darüber schreiben, wie zu gleicher Zeit mit der wachsenden Bedeutung des Auges für die Verdeutlichung der seelischen Zustände auch die Handbewegungen immer prägnanter dieselbe verrathen. Dabei bildet sich

eine Vorliebe für gewisse Stellungen der Hand aus, die Giotto sein ganzes Leben hindurch behält und die für seinen Stil geradezu charakteristisch werden. Sie treten schon in der Franzlegende kenntlich als eine Art Manier auf, wie deren ja fast jeder Künstler eine zu besitzen pflegt, und verdienen als kennzeichnende Merkmale seiner Werke kurz hier erwähnt zu werden.

1. Die Bewegung des Sprechens: Die Hand etwas gesenkt und geöffnet, mit dem Teller dem Beschauer zugewandt, der Ringfinger und der kleine Finger sind etwas nach innen gebogen.[1])
2. Die Bewegung des Erstaunens: Die Hand ebenso gestellt, nur nach oben erhoben.[2])
3. Die hinweisende Bewegung: Die Hand wagerecht mit geschlossenen Fingern, abstehendem Daumen, halb von der Rückenseite gesehen.[3])

Außerdem kehrt öfter das Motiv des auf die Hand gestützten Kinnes wieder, wobei der Zeigefinger an der Backe liegt.[4])

Man könnte dies als unwesentliche Nebendinge betrachten, was sie freilich auch nur sind, doch äußert sich in ihnen in faßbarer Weise die eigenthümliche Manier eines Meisters, dessen Charakteristik freilich aus ganz anderen Momenten gewonnen wird. Schon aus diesen scheinbar kleinlichen Merkmalen aber ließe sich mit Bestimmtheit sagen, daß ein und derselbe Künstler den ganzen Cyklus der Franzlegende geschaffen, spräche nicht auch Alles sonst: die

---

[1]) Beispiele: Erweckung des Mädchens, Unterkirche. Christus im Tempel, Unterkirche. Der hintere Mann rechts auf der „Huldigung", Christus auf „Traum des Franz", der Sultan auf der „Feuerprobe", Franz in der „Vögelpredigt", die Krieger auf der „Bekehrung des Hieronymus", Franz auf „Tod des Edlen von Celano".

[2]) Mönch auf „Ekstase des Franz", Mann links auf „Presepe", Mönch auf „Vögelpredigt", Kardinal auf „Predigt vor Honorius", Franz auf „Tod des Edlen von Celano", Mönch auf der „Stigmatisation", Priester auf „Befreiung des Petrus". Mann auf „Tanz der Herodias", S. Croce. Johannes der Täufer auf Baroncellibild. Christus im Tempel, Unterkirche. Darstellung im Tempel, Unterkirche. Dieselbe, Padua. Christus im Tempel, Padua. Engel auf Allegorie der Armuth. Engel auf Allegorie des Gehorsams.

[3]) Franz und Mann auf der „Huldigung", Kind auf „Lossagung vom Vater", Mönch auf „Vision des Thrones", Mönch auf „Vision des Monaldus", Bürger auf „Franz' Beweinung vor S. Damiano".

[4]) Bei einzelnen Schülern, namentlich Taddeo Gaddi und Giovanni da Milano, kehren dieselben Bewegungen wieder, aber lange nicht so ausdrucksvoll, wie auch die Zeichnung der Hände anders ist und jenes nervöse Gefühl vermissen läßt. Bei Giotto sind die Finger knochig, etwas zugespitzt, mit Vorliebe etwas nach der Handfläche zu gekrümmt.

Kompositionsweise, die Typen, die Gewandung, die Architektur, die Technik dafür. Daß die letzten drei Darstellungen gewissermaßen von allen anderen abweichen, ist wiederholt betont worden und ist nicht abzuleugnen. Die Abweichung aber liegt bloß in einem Punkte: in den Verhältnissen der Figuren, die hier viel schlanker, übertrieben lang erscheinen. Rumohr ward dadurch namentlich bestimmt, den ganzen Cyklus Giotto abzusprechen, Andere wie Crowe und Cavalcaselle wollen gerade nur in diesen Darstellungen Dessen Hand erkennen. Nun kann es kaum ein Zweifel sein, daß auch sie auf Giotto's Zeichnung zurückgehen, da alle Details, alle Formen genau den früheren Fresken entsprechen. Ist die Ausführung auf die Rechnung eines Anderen zu setzen? Wie gelangte er selbst plötzlich zu diesem Manierismus? War es etwa ein absichtliches Experiment? Glaubte er in einer größeren Schlankheit der Verhältnisse der Natur näher zu kommen, oder äußerte sich darin thatsächlich eine gewisse, durch die lange andauernde Thätigkeit hervorgebrachte Manier?[1]) Es ist mir nicht gelungen, eine genügende Erklärung dieser Eigenthümlichkeit zu finden. Thatsache ist es, daß nicht allein die letzten drei Bilder, sondern auch einige vorangehende schwächer und weniger bedeutend in Zeichnung und Empfindung sind.

Die erste Wanderung längs dieser Freskenreihen, welche der Besucher von San Francesco mit Bonaventura's Legende des Heiligen in der Hand vornehmen sollte, wird ihn zunächst über der Theilnahme an dem Inhalt des Dargestellten kaum zu einer kritischen Betrachtung der Eigenthümlichkeiten der künstlerischen Gestaltung gelangen lassen. Gerade daß ihn solche Kritik im Stiche läßt und daß er unwiderstehlich als ein Miterlebender in die geschilderten Ereignisse hineingezogen wird, daß er ganz unmittelbar Wesen und Handeln des unvergleichlichen hier gefeierten Mannes persönlich erfährt, läßt ihm dann aber, am Schlusse aus seiner Versenkung erwacht, zum Bewußtsein kommen, wie groß die ja doch noch in

[1]) Daß die ersten drei Bilder der Legende durch eine größere Weichheit der Behandlung von den andern abweichen, findet seine einfache Erklärung darin, daß sie allein noch nicht gereinigt worden sind, während alle anderen durch Waschen und Putzen nicht allein den Staub, sondern wohl auch die ursprüngliche Epidermis verloren haben, so daß jetzt die grünen Schatten, die rothen Fleischtöne und die weißen Lichter schroff und unvermittelt neben einander stehen, wodurch die Formen härter erscheinen, als sie es ursprünglich waren.

primitiven Formen sich äußernde Kunst sein muß, welche solche Wirkung auf ihn hervorbrachte. Staunend fragt er sich, durch welche Mittel Giotto des Betrachtenden Phantasie derartig zu bannen gewußt hat. Von einer so einnehmenden, durch alle die vollkommensten Mittel der Darstellung erreichten Täuschung idealer Wirklichkeit, wie sie das Abendmahl eines Lionardo, die Tapeten eines Raphael dem Betrachter aufzwingen, kann doch hier nicht die Rede sein: wie unvollkommen verglichen mit solchen Schöpfungen erscheint die Bildung der menschlichen Gestalt, wie wenig mannigfaltig die Charakteristik der Typen, wie ungelöst die Bewegung, wie zaghaft die Modellirung in Licht und Schatten, wie mangelhaft und nur andeutend die Perspektive, wie unausgebildet die Technik! Und trotz aller dieser Mängel ein so starker, echt künstlerischer Eindruck auf die Seele! Dem Sinnenden darf es hier zur Erkenntniß gelangen, daß, so herrlich und bedeutungsvoll das Vermögen überzeugender Naturnachbildung sein mag, es doch noch einen höheren Faktor im künstlerischen Schaffen giebt und dieser für Jeden, welchem wirklich zu schauen vergönnt ist, der eigentlich künstlerisch erregende ist: die aus freiester Kraft der Selbstentäußerung hervorgehende Fähigkeit, in aller Erscheinung durch den Schleier der Individualität hindurch das allgemein Menschliche, jedem Einzelnen aus innerer Erfahrung Vertraute im Gefühlsleben zu entdecken und zum Ausdruck zu bringen. Ob nun die äußere Erscheinung zu entzückender Wirklichkeitsvorspiegelung gesteigert ist, wie bei Raphael und Lionardo, oder ob sie nur allgemein angedeutet und daher eine stärkere Bethätigung unserer eigenen Phantasie verlangend erscheint wie bei Giotto, hier wie dort wird unsere Seele in eine von allem Bezug auf unsere Persönlichkeit befreite Stimmung versetzt, weil hier wie dort rein menschliche innere Vorgänge mit unwiderstehlicher Gewalt uns mitgetheilt werden.

Aus solcher genialer Gefühlskraft entdeckte Giotto eine neue Welt in der Natur, fand er seine künstlerische Sprache. Gewiß war der Drang nach Ausdruck eines leidenschaftlich bewegten Gemüthes bei Cimabue nicht schwächer, aber dieser wahrlich auch geniebegabte Meister war noch im Wahne, alte Formen, deren Schönheit erst ihm wirklich aufging, von innen heraus beseelen und zu neuer Bedeutung erheben zu können. Was gewaltigem Streben gelingen konnte, war ihm gelungen. Sein Schaffen erst

aber konnte erweisen, daß andere Wege eingeschlagen werden mußten, denn sein Ideal war keiner weiteren Ausbildung fähig. Das byzantinische Formenschema war wie eine nur einen einzigen Ausdruck, nämlich den erhabener Feierlichkeit, veranschaulichende Maske; Giotto's Sehnen nahm sie von dem Antlitz der Natur hinweg, in deren unendlich wechselndem Ausdruck er die Offenbarung seines eigenen Wesens erkannte. Was er seine Zeitgenossen sehen lehrte, mochte Diesen, wie auch Manchem heute, nun zunächst freilich weniger schön, weniger groß, weniger geheimnißvoll dünken: dem in Antlitz, Gestalt und Gewandung sich verbildlichenden Uebermenschlichen der Cimabue'schen Figuren gegenüber gestellt, mußte Giotto's schlichter und kleiner gebildeter Menschentypus fast unscheinbar und nüchtern wirken. Gewiß hat es auch nicht an Solchen gefehlt, welche, an das leidenschaftliche Pathos Cimabue's gewöhnt, den Schwung dramatischen Lebens vermißten und in der Natürlichkeit der Anordnung einen Mangel an Sinn für hohen Stil gewahrten!

Bald aber mußte man erkennen, daß diese anspruchslose Ausdrucksweise des ohne Vorurtheil den Eindrücken der Außenwelt sich hingebenden jungen Meisters in unendlich viel reicherer Weise menschliches Sein und Handeln, in viel mannigfacherer und vertiefterer Art seelisches Leben veranschaulichte und daß sie einen wohl anderen, aber nicht minder ausgeprägten Stil schuf, als es der byzantinisirende gewesen war. Einen Stil, denn auch hier ward ein Typisches geschaffen. Die Naturnachbildung ward idealen Vorstellungen höchsten, allgemeinen Menschenthums, welches eben nur im Typischen zu veranschaulichen war, dienstbar gemacht. Jene Vorstellungen aber wurzelten durchaus im Gefühl. Indem die Natur direkt zum Interpreten desselben erhoben wird, vollzieht sich die wunderbare bildnerische Verwandlung des Gefühles in Erscheinung. Was man als Stil bezeichnet: die Darstellung des Typischen wird bei Giotto nicht mehr, wie es wesentlich der Fall in der byzantinischen Manier war, in dem äußeren Faktor der Symmetrie, sondern in dem inneren Faktor einheitlicher Gemüthsstimmung gesucht. Die Symmetrie, auf welche, da sie das grundlegende Gesetz der Einheitsverdeutlichung ist, kein Künstler Verzicht leisten kann, muß doch vor der höheren Einheit des Seelenausdruckes zurücktreten, sie bestimmt unser ästhetisches Empfinden nur in uns unbewußter Weise. Man achtet so wenig auf sie, wie

man beim Erklingen einer Melodie auf deren Takteintheilung merkt.

Was zuerst, im Vergleich mit den Werken vorhergehender Kunstübung, in Giotto's Gemälden uns auffällt: die Freiheit in der Anordnung der Figuren, erklärt sich hieraus. Keine allgemeine Regel hat ihn bei der Komposition bestimmt, wie es bei seinen Vorgängern der Fall. Wohl gewahrt man bei näherer Prüfung, daß das scheinbar ganz Ungezwungene in dem Nebeneinander der Figuren, des Landschaftlichen und Architektonischen in kunstvollster Weise gebunden ist durch geheime Bande symmetrischer Gruppierung, daß bald durch einfache Hervorhebung der Mitte zwischen sich entsprechenden Seiten, bald durch bloße Gegenüberstellung von zwei Gruppen, bald durch pyramidale Anordnung, bald durch diagonale Scheidung, häufig genug auch durch Verbindung solcher verschiedener Konstruktionen Klarheit und Uebersichtlichkeit in das belebte Ganze gebracht wird, aber in jedem einzelnen Falle wird diese grundlegende Eintheilung neu und in eigenthümlicher Weise aus den Bedingungen des Vorwurfs heraus gewonnen.

Neben dieser erstaunlichen Mannigfaltigkeit der Kompositionsweisen erscheint als zweites Charakteristisches die Beschränkung, welche Giotto, verglichen mit den byzantinisirenden Meistern, in der Zahl der Figuren sich auferlegt. Zeigen freilich manche Gemälde, wie namentlich der Tod, die Kanonisation und die Bekehrung des heiligen Hieronymus, daß er sich noch nicht ganz von den Traditionen befreit hat, so ist doch im Allgemeinen sein Streben nach Vereinfachung in bedeutsamer Weise thätig. Dieses geht wiederum aus seinem Bedürfniß nach einheitlichem Gefühlsausdruck, aus seiner eminenten dramatischen Begabung hervor. Mit vollkommener Deutlichkeit und in seiner inneren Nothwendigkeit soll der zu schildernde Vorgang zur Darstellung gelangen. Dies bedingt die absolute Veranschaulichung der äußeren oder inneren Bethätigung Aller an demselben. Bloß Raum ausfüllende, unbetheiligte Gestalten, wie sie in wolkenartig gedrängten Massen hinter den Hauptaktoren auf den byzantinischen Bildern zu erscheinen pflegen, finden hier keinen Platz. Selbst wo eine Menge vorgeführt wird, erscheint sie nicht, wie dort, als Opernchor, sondern besteht sie aus lauter einzelnen mitwirkenden Individualitäten. So giebt es wohl noch neben den Hauptträgern der Handlung

Nebenfiguren, aber jede derselben verlangt als bedeutungsvoll für das Verständniß des Ganzen, weil sie, die Wirkung der Handlung verdeutlichend, die Handlung selbst erst erkennen läßt, die Aufmerksamkeit. Eine solche Belebung der Darstellung bis in jede Einzelheit hinein war aber nur möglich, wenn der Künstler den entscheidenden Moment eines Vorganges, denjenigen, welcher gleichsam das Vorhergehende und das Nachfolgende in sich schließt, zur Veranschaulichung wählte. Nur in ihm war die Möglichkeit jenes einheitlichen Ausdruckes gegeben. Aus der Wahl dieses Momentes, welche nicht die Folge einer auf ästhetische Wirkung ausgehenden Reflexion, sondern die unmittelbare Folge eines stärksten konzentrirten Nachempfindens des in der Legende Geschilderten ist, geht die Gesammtanordnung und die Bestimmung der Anzahl der Figuren hervor. In einer äußerlich deutlich gemachten inneren Beziehung der Gefühle verschiedener Individualitäten auf eine diese Gefühle weckende, weil aus ihnen entspringende Handlung, mag sie nun einen sanft oder stark erregten Charakter tragen, ist demnach jene höhere Einheit erreicht, welche wir als das Wesentliche von Giotto's Stil erkannten. Mit unbegreiflicher Kunst hat er, wie der Vergleich der Legende mit den Gemälden lehrt, es verstanden, selbst höchst widerstrebenden Stoff zu einer Bedeutung für das Gemüth zu erheben, indem er in Sonderheit bei Wunderwirkungen nicht das Wunder, sondern die es hervorbringende Seelenkraft zum Brennpunkt der Darstellung macht. Man betrachte z. B. die Vertreibung der Dämonen aus Arezzo, erscheint da nicht die ganze Beschwörungsszene wie eine Ausstrahlung des in alle Tiefen der Seele sich verlierenden Gebetes des Franz? Welche Genialität spricht sich aus in der doch so einfachen Anordnung des in sich gekauerten knienden Heiligen hinter dem Bruder, dessen erhobener Arm gleichsam die Bewegung des Betenden in die Gebärde der Beschwörung überträgt! Wie begreiflich wird die Erscheinung des in Kreuzform über der Erde schwebenden Entzückten aus der im Blick und in den Armen sich äußernden himmelwärts strebenden Sehnsucht! Wie merkwürdig liegt es in den betenden Händen auf der „Tränkung des Durstigen" ausgesprochen, daß diese Bitte das Herabsenden einer Gabe von oben erfleht, wie sie als herabströmender Quell daneben dem Bauern zu Theil wird!

Mit diesen Betrachtungen aber sind wir schon zu einer Vertiefung in einzelne Motive der Gemälde gelangt. Was wir von

dem Ganzen ausgesagt, gilt auch für sie, daß Giotto's Schaffen, verglichen mit der Kunst des XIII. Jahrhunderts, auf Grund der Naturbeobachtung eine Vereinfachung, Individualisirung und Verinnerlichung bringt. Die Vereinfachung zeigt sich bei den Figuren in einer energischen Beschränkung auf möglichst wenige, aber charakteristische, den organischen Zusammenhang der Formen hervorhebende Linien, und auf eine schlichte, aber die Bewegung der Gestalt scharf kennzeichnende Faltengebung der Gewänder, bei der Architektur, wenn auch hier noch ein Zuviel herrscht, in der klaren und übersichtlichen Anordnung einzelner, einheitlich gestalteter Gebäude, bei dem Landschaftlichen, welches freilich der älteren Kunst am meisten verwandt bleibt, in dem Streben nach Zusammenhang im Aufbau des felsigen Terrains. — Die Individualisirung geht, was rein die äußere Erscheinung des Menschen betrifft, nicht über das bescheidene Maß einer sehr allgemeinen Kennzeichnung der Altersstufen hinaus. Der mit Monotonie vorherrschende männliche Typus, nur durch kleine Unterschiede in der Fleischfülle modifizirt, ist der bartlose. Die selten vorkommenden bärtigen Köpfe zeigen, wie die Engelfiguren, noch deutliche Beziehung zum byzantinischen Schema. Als Ausnahmen zu bezeichnen sind einige wenige Versuche einer absonderlichen Gesichtsbildung, wie der Typus des den Mantel ausbreitenden Mannes auf dem ersten Bilde und das auch sonst noch einige Mal wiederkehrende Profil mit der kurzen, etwas aufgeworfenen Nase des Bürgers rechts auf demselben Fresko, welches sein weibliches Analogon in der „Kanonisation" findet. Bei den Frauen zeigt sich das Unterscheidende vornehmlich in der Tracht der meist weich und groß gewellten Haare. Der Mangel an Abwechslung und Charakteristik der äußeren Formelemente wird nun aber in solcher Weise durch die Fülle verschiedener Bewegungsmotive aufgehoben, daß man ihn erst bei näherer kritischer Prüfung entdeckt. Im Inneren, nicht im Aeußeren findet Giotto das Entscheidende der Wesensunterschiede, und so geht sein Streben nach Individualisirung denn in einer Verdeutlichung der seelischen Vorgänge auf.

An Kraft, Reichthum und Prägnanz charakteristischer Veranschaulichung des Seelenlebens — das lehrt schon die Franzlegende — kommt er nicht nur den größten späteren Meistern dramatischer Schilderung gleich, sondern — man darf es wohl behaupten — übertrifft er sie alle. Es giebt keine Gemüthsregung, welche er,

aus der Fülle seines eigenen erregbarsten Wesens schöpfend, nicht in zwingend überzeugender Weise im Bilde zu uns reden ließe. Die ungeheure Intensität seines inneren Erlebens verlangt und gestattet ihm eine Konzentration des Ausdruckes, die dem pathetischen Uebertreiben der Bewegungen in der byzantinischen Kunst jenes Maaß der Geberdensprache gegenüber stellt, welches das bedeutsamste Merkmal des neuen Stiles ist. Findet durch solche Mäßigung die ästhetische Anforderung, welche die bildende Kunst in ihrem rein räumlichen Prinzip an den Künstler stellt, nämlich alle Bewegungsdarstellung zu Gunsten eines Dauernden zu bändigen, ihre Erfüllung, so wird zugleich die Phantasie des Beschauers durch den Eindruck gespannter latenter Kraft in den dargestellten Handelnden zur ergänzenden belebenden Thätigkeit, welche das Räumliche in Zeitliches umsetzt, gezwungen. Das Maaßhalten in der Geberde aber wurde möglich erst durch Giotto's Entdeckung des unendlichen Reichthums physiognomischer Sprache. Der Fülle der mit unbegreiflicher Schärfe des Blickes dem Leben abgelauschten Motive in Haltung und Bewegung des Körpers, der Hände und des Kopfes entspricht die Ausdrucksmannigfaltigkeit des vor allem im Blick des Auges mit unbedingter Gewalt an die Oberfläche dringenden inneren Lebens. Wie unbegrenzt die Meisterschaft Giotto's in solcher Charakteristik des Empfindens war, lehrt jede Figur des Cyklus. Man sehe auf dem ersten Bilde die wohlwollend gelassene Betrachtung der Männer links der ärgerlichen Verwunderung derer rechts gegenüber gestellt, das freundliche demüthige Gebahren des Jünglings. Wie ist in dem seinen Mantel verschenkenden Franz die Mischung von Mitleid und zarter Scheu, den Anderen zu verletzen, in dem sich vom Vater lossagenden Sohne feierlicher Entschluß, in dem Vater ohnmächtige, zum Hasse sich steigernde Erbitterung eines harten Herzens, wie in den vor Innocenz III. knieenden Mönchen Zuversicht auf Erfüllung der Bitte und vertrauensvolles Erwarten, wie das erhabene Bewußtsein eines großen Erlebnisses in dem die Vision des feurigen Wagens gewahrenden Manne, wie die Gewißheit heiliger Aufgabe in dem die Dämonen beschwörenden Bruder geschildert! Wie unmittelbar spricht aus der Darstellung der Feuerprobe vor dem Sultan die ängstliche Erwartung der Magier, die Verachtung des Bruders, das demüthige Verlangen des Franz, seinen Glauben zu bewähren, und die vorwurfsvolle Strenge des Sultans, in der Weihnachtsfeier die

gerührte Theilnahme der Anwesenden, in der Vögelpredigt die zarte Liebe des den Thieren holden Predigers, in der Vision des Augustinus das sehnsüchtige Verlangen, dem verlorenen Freunde zu folgen, in der Heilung des Mannes von Ilerda die Rathlosigkeit des Arztes, in der Beichte der Wittwe das Grausen und Schaudern der sie Umgebenden zu uns! Will man aber des Meisters ganzes Können erfassen, so vergleiche man die verschiedenen Darstellungen derselben oder verwandter Affekte und Stimmungen und beachte die Feinheit der Unterschiede. Wiederholt sehen wir das Gebet veranschaulicht, jedesmal aber ist die in ihm sich ausdrückende Seelenbewegung als eine andere durch Haltung und Mimik gekennzeichnet. Erfüllt den in San Damiano knieenden Jüngling kindliche Ehrfurcht und Verwunderung, so drückt sich im Gebet auf der „Vision des Thrones" demüthige Scheu aus. Aeußerste Kraftanstrengung des Glaubens macht die Bitte von Arezzo zur wunderwirkenden, während die Gewähr des Wunders dem für den Durstigen Betenden im freudigen Aufschwunge des Gefühles bereits zum Bewußtsein kommt. Weiter vertiefe man sich in den Vergleich der verschiedenen Darstellungsweisen, welche Giotto für aufmerksames Zuhören, besonders auf der Predigt vor Honorius und der Erscheinung in Arles gefunden, — wie er hierfür alle Möglichkeiten von schärfster Verstandesauffassung bis zu träumerischer Entrückung entdeckte —, oder in die Wiedergabe des Erstaunens — von kalter Abwendung bis zu sehnlichem Hingezogensein — oder in die Ausdrucksformen für ekstatische Erhebung! Vor Allem aber vielleicht wird die Betrachtung der Darstellung des Schmerzes den Betrachter mit rückhaltloser Bewunderung für diese große Kunst erfüllen. Welche Steigerung des Empfindens ist in der um den Edlen von Celano sich schaarenden Frauengruppe gegeben: von bloßer Betroffenheit zu bewegtem Mitgefühl und weiter zu einer mit Neugier und Grauen vermischten krampfhaften Erregtheit in der zu den Füßen des Todten knieenden Frau, endlich zu der Gattin wortloser Verzweiflung, welche in den geliebten Augen das entschwundene Leben sucht! Welche ergreifende inbrünstige Hingebung beflügelt den Schritt der aus San Damiano herauseilenden Nonnen, die zu thränenreichem Abschied von ihrem Führer und Tröster, wie von einer noch von ihm ausgehenden Liebeskraft zu ihm gezogen, über die Bahre sich beugen, mit welcher feierlichen Stille umgiebt ein tiefstes Ver-

sunkensein in unaussprechliches Leid den kaum erst der Brüdergemeinde entrissenen Heiligen! —

In sich mußte der Schöpfer dieser Werke Alles, was er uns so mittheilte, erlebt haben. Der Blick auf diese Bilder dringt durch sie hindurch in das unendlich bewegte Seelenleben Giotto's.

Welch' scharf prüfender Verstand und welch' hohe ordnende Vernunft aber dem Meister für die formale Gestaltung des durch Inspiration innerlich Erschauten zu Diensten standen, wird aus jeder Einzelheit seiner Werke offenbar. Eine klare, unbeirrbare Naturbeobachtung wird im Geiste schlichter Wahrhaftigkeit die Vermittlerin zwischen Idee und Darstellungsform. Alles Wesentliche hierüber ist schon in den vorausgehenden Ausführungen enthalten. Bemerkt zu werden hierzu verdient aber doch, wie der Künstler unwillkürlich freudig jede Gelegenheit benutzt, von seinem Verhältniß zur Natur gleichsam ein Bekenntniß abzulegen, indem er genreartige Motive im dramatischen Sinne verwendet. Schon Vasari fand den am Quell trinkenden Bauer von außerordentlich drastisch-natürlicher Wirkung, das Gleiche darf man von den singenden Mönchen in der „Weihnachtsfeier zu Greggio", von dem Gespräch der Frauen mit dem Arzte auf der „Heilung des Mannes von Ilerda", von der Beichtszene auf dem „Wunder der wiedererweckten Frau" und so manchem anderen einzelnen Motive (besonders den verschiedenen Darstellungen Schlafender) behaupten. Auch die Szenen der hohen Geistlichkeit am päpstlichen Hofe und die Zeremonien des Klerus gelegentlich des Todes des Franz dürfen als ähnliche Zeugnisse von des Malers reiner Freude an seinem Vermögen objektiver Beobachtung betrachtet werden.

Wie weit aber, so müssen wir uns fragen, erstreckt sich die Naturnachbildung auch auf die räumliche Umgebung des Menschen? Hier fällt nun als charakteristisch auf, daß, so überraschend lebenswahr die Thiere: Pferd, Esel und Vögel wiedergegeben werden, die Landschaftsdarstellung keinen großen Fortschritt über die byzantinische Manier aufweist. Giotto läßt sich an den durch scharfe Kantenabsätze gegliederten traditionellen Felsenhöhen, auf welchen einzelne kleine Bäume — nur einmal auf der „Vögelpredigt" erscheint ein reicher durchgebildeter und mehr individualisirter Baum — von gleicher vager Form stehen, genügen. Das überkommene Vorurtheil, daß der Landschaft keine Bedeutung neben dem Menschlichen gebühre und daß mit einer bloßen Andeutung

genug geschehen sei, und zugleich vielleicht die Hülflosigkeit, in welcher sich ein primitives Können, den Schwierigkeiten der Luftperspektive gegenüber an dem Auffinden einer Gesetzmäßigkeit der Darstellung verzweifelnd, befand, hielten ihn von einer Beschäftigung mit dieser überreichen Erscheinungswelt ab.

Hingegen wandte er sich mit verdoppeltem Eifer dem eine deutliche Raumwirkung leichter ermöglichenden Architektonischen zu. Phantasie und Wirklichkeitsstudium vereinigen sich zu einem ungemein vielseitigen, immer Neues erzeugenden Schaffen auf diesem Gebiete. Eine ganze Stufenreihe von durchaus unwirklichen Gestaltungen bis zu Gebäuden, welche bestimmte, zum Theil noch heute vorhandene Werke wiedergeben, zeigt sich unserem über die Freskenreihe hingleitenden Blick. Sind die eigenthümlichen, wie aus Holz errichteten mehrstöckigen, kanzelförmigen, phantastischen Bauten mit Loggien und Treppen noch aus den künstlich ineinander geschachtelten Architekturen der byzantinischen Malerei hervorgegangen, so tritt etwas durchaus Anderes in den sehr verschiedenartigen, deutlich die gründliche Beschäftigung mit dem gothischen Stil verrathenden Gebilden hervor. Auch bei ihnen handelt es sich wohl zum Theil, wie in den thron- und kapellenartigen Anlagen um willkürliche Erfindung. In anderen, nämlich den vorn offenen, von Säulen getragenen Innenräumen, aber dürfte man freie Nachbildungen der zuerst im lithurgischen Drama, dann in den „Devozioni" auf der Bühne aus Holz errichteten Dekorationen, in welchen abwechselnd die Handlung spielte, gewahren, für welche Annahme auch die öfters vorn angebrachten Vorhänge, von denen in alten szenischen Angaben die Rede ist, sprechen. Ja, mir scheint, daß diese auf den Fresken angebrachten Baulichkeiten eine überraschend anschauliche Vorstellung von eben jenen Bühneneinrichtungen geben. Daneben sehen wir endlich in den freilich miniaturhaft abbreviirend gehaltenen Durchschnitten von Basiliken, in höherem Grade aber in den schönen gewölbten Hallen eine unmittelbare Annäherung an die Realität. Ja letztere gelangt im Einzelnen, wie in dem Palast auf dem ersten Fresko, in der Choransicht einer Kirche auf der „Vertreibung der Dämonen" und in der Kirchenfassade auf der „Beweinung Francisci durch die Nonnen" fast ganz zum Siege, wenn auch das Größenverhältniß zu den Figuren ein viel zu kleines ist. Direkte, wenn auch freie Nachahmung bestimmter Vorbilder finden wir in den antiken Bauten des Minerva-

tempels (erstes Fresko), des Septizoniums und der Trajanssäule (letztes Fresko).

Kein Zweifel, daß Giotto schon in so frühen Jahren das lebhafteste Interesse für die Baukunst hatte und sich mit Entwürfen im Geiste des toskanischen Inkrustationsgeschmackes beschäftigte. Die von ihm gezeichnete Fassade von San Damiano erscheint wie ein Vorläufer der Domfassaden in Orvieto und Siena. Spricht sich demnach in diesen architektonischen Hintergründen eine künstlerische Vorliebe aus, so dienen sie doch zugleich ganz wesentlich dem Maler zur Raumverdeutlichung. Ein sehr bewußtes und zu höchst bemerkenswerthen Resultaten führendes Streben nach Darstellung des Perspektivischen ist erkennbar. Die Konstruktionen desselben erstrecken sich freilich noch nicht auf ganze Darstellungen, sondern bleiben auf die einzelnen Baulichkeiten beschränkt, zeigen aber hier Konsequenz und Berechnung, welche es zu überzeugender Raumwirkung bringt. Ja er darf kühne Dinge, wie die Verkürzung der Kreuzgewölbe auf der „Predigt vor Honorius", die Verjüngung der Konsolenrundbogen auf „Franz vor Innocenz", den schrägen Einblick in eine Halle auf der „Erscheinung in Arles", die Verschiebung der Kassetten an der gewölbten Decke auf dem „Tod des Edlen von Celano" wagen, ohne unser Gefühl zu befremden. Nur durch mit Ernst betriebene und für höchst wichtig gehaltene Studien wurde dies möglich; wie eingenommen er von denselben war, zeigt ein nebensächliches Detail: die perspektivische Ansicht der als Rahmen der Bilder gemalten Konsolenfriese.

Mit solchen Bestrebungen innig verknüpft erscheint schließlich eine Modellirung der Erscheinungen in Licht und Schatten, wie sie wiederum der byzantinisirenden Kunst gegenüber etwas ganz und entscheidend Neues ist. Auch hierin bleibt Giotto innerhalb gewisser Grenzen, deren Ueberschreitung eine der größten Thaten Masaccio's und der Quattrocentokunst wurde, doch bedeutet seine Entdeckung die Aufstellung des später nur weiterentwickelten Prinzipes. Indem er die Lichtwirkung von einer bestimmten Stelle ausgehen läßt, gewinnt er einen wichtigsten Faktor für die Einheitlichkeit des Ganzen. Jene Stelle aber wählt er mit genialer Berücksichtigung des für die Komposition Günstigen und des im Vorwurf sich natürlich ihm Darbietenden. Die ersten Versuche einer charakterisirenden Unterscheidung zwischen Freilicht und Binnenlicht sind in diesen Wandbildern zu finden, zugleich aber

auch die ersten, sehr kühnen Wagnisse, künstliche Lichtwirkungen darzustellen, wie die in dieser Hinsicht besonders merkwürdigen Fresken der „Weihnachtsfeier in Greccio“ und der „Beweinung des Franz von San Damiano“ lehren.

Alle diese die Gesetze der Raumwirkung erschließenden Neuerungen in der architektonischen Umgebung, in Perspektive und im Licht sind aber schließlich alle doch eben nur Mittel zu einem höheren Zweck. Sie dienen dem gewaltigen Ausdrucksbedürfniß der Seele eines Künstlers, welcher als der erste die Erscheinung voll und ganz als Offenbarung inneren Wesens erfaßte, und dessen Stil aus solcher Durchdringung von Seele und Natur entstand!

So sieht man, fassen wir in Kürze noch einmal Alles zusammen, Giotto im Anfange seiner Laufbahn, halb noch Schüler, halb schon Meister, durch das Studium der Natur und der Antike sich von den alten Traditionen befreiend anfangs an den letzten Darstellungen aus dem großen Cyklus der alt- und neutestamentarischen Szenen, dann an dem neuen, der Phantasie freien Spielraum lassenden, reichen Stoffe der Franziskuslegende seine Schule durchmachen.[1]) Wir sehen ihn von Schritt zu Schritt mehr Herrschaft über die Formensprache, größere Sicherheit in der Zeichnung, freieren Ausdruck für die Darstellung der verschiedensten inneren Empfindungen, bedeutendere Leichtigkeit in der Komposition gewinnen. So hat sich in der Oberkirche von Assisi die großartige Wandlung der Kunst zuerst in Cimabue's ahnend den Weg vorzeichnenden Fresken, dann, nachdem eine kurze Pause der Erschlaffung eingetreten, in Giotto's die Natur und Antike zu Lehrmeistern nehmenden Studien vollzogen. Das Wesentliche ist bereits geschehen — fortan hat Giotto nur, die eigene Individualität bewahrend und die gewonnenen Erfahrungen benutzend, in stetem Zusammenhang seinen Stil zu entwickeln, bis er das Leben des Johannes in S. Croce schildern und damit den Höhepunkt seiner Kunst erreichen kann.[2])

---

[1]) Es scheint angebracht, hier nochmals jene oberen Fresken Giotto's anzuführen. Es sind: R. Längswand Nr. 13, 14, 15, 16 (die Bilder aus dem Leben Jakob's und Joseph's); l. Längswand, g. (der zwölfjährige Christus im Tempel), h. (die Taufe Christi), p. (die Beweinung Christi) und q. (die Frauen am Grabe); Eingangswand r und s (Himmelfahrt, Pfingstfest, Petrus, Paulus, Maria mit Kind und Engel); ferner die Heiligen im Eingangsbogen und die Kirchenväter an der Decke.

[2]) Vergl. mit der oben gegebenen Analyse von Giotto's Jugendstil die sehr beachtenswerthe Schrift von J. J. Tikkanen: Der malerische Stil Giotto's (Helsingfors 1884)

Die Stadien der Entwicklung weiter zu verfolgen, sollen uns die Fresken der Unterkirche dienen, in die wir nun wieder hinabsteigen. Zuvor aber gilt es noch ungefähr den Zeitpunkt zu bestimmen, in dem Giotto zuerst nach Assisi gekommen. Halten wir daran fest, daß er damals noch sehr jung gewesen sein muß, daß sein im Jahre 1300 für den Kardinal Stefaneschi in Rom gefertigtes Altarbild in S. Peter bereits einen Fortschritt gegen die Fresken bedeutet, so läßt sich das Eine ziemlich sicher behaupten, daß er vor 1298, in welchem Jahre er nach Rom kommt, zum ersten Male in Assisi gewesen sein muß, daß also die Bilder der Oberkirche im Anfang der neunziger, vielleicht zum Theil schon Ende der achtziger Jahre entstanden sind.[1]) Zeitlich, aber auch stilistisch schließen sich ihnen die Fresken der Nikolauskapelle in der Unterkirche an.

Die Kapelle des h. Nikolaus (S. 191. Plan: B).

Diese wie die südlich gelegene Kapelle des h. Giovanni Batista (Plan: A) sind von dem 1342 gestorbenen Kardinal Napoleone Orsini gestiftet und mit künstlerischem Schmucke versehen worden.[2]) Von letzterem ist in der Johanniskapelle Nichts erhalten als einige Glasfenster; Wandgemälde scheinen niemals dagewesen zu sein und die Nische hinter dem Altar wartet noch heute auf das Grabmal des Stifters. Jene ältesten Glasgemälde aber, die jetzt neben anderen aus dem XV. Jahrhundert und einigen ganz modernen sich befinden und das Wappen der Orsini zeigen, sind für die Datirung der Kapelle von großer Wichtigkeit. Sie zeigen nämlich einen durchaus primitiven Stil, die Zusammensetzung aus vielen kleinen Stücken und ein rein romanisches Ornament, und sind zweifellos noch im XIII. Jahrhundert entstanden. Der Zeichnung

und die soeben im Repert. für Kunstw. (XXVII, 221) erscheinenden Studien „zur Stilbildung der Trecentomalerei" von O. Wulff.

[1]) Woher Vasari die dann nach ihm von Rodulphus (II, S. 185) wiederholte Angabe hat, daß der General Giovanni di Muro Giotto nach Assisi berufen habe, ist nicht zu sagen. Wäre sie glaubwürdig, so fiele ein Aufenthalt Giotto's in Assisi zwischen 1296 u. 1304.

[2]) Diese Bestimmung bereits in einem alten Verzeichniß der Grabmäler in der Kirche vom Jahre 1569, das eine Kopie einer älteren Handschrift vom Jahre 1509 ist (im Archive von S Francesco): ‚Item nella Cappella de San Joan Baptista — sta nella porta della sacrestia verso 330 Giono (sic!). La fece fare il signor Napolion — nepote de papa Nicolò terzo: nella quale ella volse esser sepellito' und: ‚Item nella Capella di sancto Nicolo sta seppelito il corpo del Sigre Gioan fratello del detto Sigre Napolione Cardinale, qual capella ancora esso signor Napolione fece edificare.' — Danach in der Alten Beschreibung und bei allen folgenden Autoren.

nach könnte man sie noch für vorcimabuesk halten, doch darf man nicht vergessen, daß gerade in den untergeordneten Künsten der alte Stil sich meist länger erhält. Später als die neunziger Jahre des XIII. Jahrhunderts aber möchte ich ihre Entstehung nicht ansetzen — was für die Gemälde gilt, gilt aber auch vermuthlich für die Kapelle, da eine Uebertragung der Scheiben hierher nicht wahrscheinlich ist![1])

Einen etwas vorgeschritteneren Stil dagegen zeigen die Glasfenster der Nikolauskapelle, auf denen neben dem Wappen der Orsini jener Stifter Napoleone selbst als Bischof in mittlerem Lebensalter (Inschrift: fec. fieri hoc opus) und sein Bruder Giovanni Gaetano (bez. dns. Johs) in jugendlichem Alter dargestellt sind. Ein noch deutlicheres Bild von den Brüdern aber gewinnen wir aus dem Fresko über dem Eingange, auf dem sie von Franz und Nikolaus dem Heiland empfohlen werden. Giovanni Gaetano (bez. ‚Johannes Gaetanus', in der Stola des Diakonus) sieht hier noch fast wie ein Knabe von etwa achtzehn Jahren aus, während der Kardinal etwa ein Dreißiger sein dürfte. Daraus und aus dem Stil wird es uns möglich, die Entstehung der Fresken, welche die Wände schmücken, annähernd um die Mitte der neunziger Jahre des XIII. Jahrhunderts anzusetzen. Offenbar gedachte Napoleone Orsini durch diesen Freskencyklus das Andenken zugleich seines Verwandten, des 1280 gestorbenen Papst Nikolaus III. und des Nikolaus IV., des ehemaligen Franziskanerprovinzials, der ihn zum Kardinal gemacht und 1292 gestorben war, zu feiern.[2])

Durch diese Datirung aber gewinnen die Wandgemälde ein ganz besonderes Interesse: sie sind zu einer Zeit entstanden, als Giotto selbst, der große Neuerer, noch ganz jung war, sie zeigen zu den Fresken der Oberkirche sehr nahe Beziehungen, aber doch eine größere Freiheit und weisen neben einigen Schwächen der Zeichnung höchst bedeutende Qualitäten auf. Da kann es sich eigentlich nur

---

[1]) Eine kurze Beschreibung und geschichtliche Würdigung der für die Kenntniß der italienischen Glasmalerei höchst wichtigen farbigen Fenster in S. Francesco zu Assisi wird im Anhange IV gegeben werden.

[2]) Napoleone wird 1288 Kardinal, † 1342 in Avignon, 1300 ist er als Legat in Umbrien. Giovanni Gaetano wird 1316 Kardinal und † 1355 (nach Cardella). Vergl. Ciacconius: vitae et res gestae Pontificum II, S. 268, 413. — Eggs: Purpura docta. Monachi 1714. I, S. 247, 311. — Cardella: Memorie storiche di Cardinali 1792. II, S. 33, 111.

um die Fragen handeln: ist Giotto selbst oder ein verwandter Künstler, der schon damals alle die Errungenschaften des neuen Giotto'schen Stils sich zu eigen gemacht, ihr Verfertiger? Letzteres erscheint ziemlich unglaublich, bedenkt man, wie weit selbst ein Taddeo Gaddi in seinen viel späteren Werken hinter dem Meister zurücksteht! Und ein Schüler sollte — und zwar noch vor Entstehung der Arenafresken — bereits im Stande gewesen sein, Gestalten zu schaffen, wie die großartig frei bewegten, schön gewandeten Apostelfiguren der Sakramentskapelle? Er müßte sie den ganz verwandten zwölf Aposteln auf Giotto's Bild in S. Peter, die ihres Gleichen sonst nicht haben in der florentinischen Kunst jener Zeit, frei nachgebildet haben — und selbst das wäre wenig glaublich! Stilistisch sind die Fresken zweifelsohne am meisten der Franzlegende und dem Bilde in Rom (1298—1300) verwandt, nur daß in den Szenen der Nikolauslegende die Figuren viel kürzer gehalten sind, die Bewegung steifer, das Detail weniger fein, ja bisweilen verzeichnet ist. Die Einzelfiguren in ihrer statuarischen Haltung, wie ihrer weichfließenden Gewandung, in den sicher en face gezeichneten Köpfen, in dem zarten malerischen Geschmack heller Farben, in den weichen transparenten Tönen des Inkarnates sind von bedeutender Wirkung, ja in der verklärten Menschlichkeit Christi, wie in der scharfen Portraitcharakteristik der Orsini zeigen sich die entscheidenden Erscheinungen eines neuen Ideales, welches die Kunst der Renaissance eben keinem Anderen als Giotto verdankt. In ihm muß ich den Schöpfer dieser Malereien gewahren, dem vielleicht ein Mitarbeiter geholfen hat. Durchaus mit Unrecht hat man bisher aus einer Stelle bei Vasari den Schluß gezogen, der Künstler sei Giottino. Vasari spricht ganz ausdrücklich davon, daß Dieser die noch erhaltenen Fresken über der Kanzel der Unterkirche gefertigt, beschreibt sie auch richtig und irrt sich nur darin, daß er den Bischof Stanislaus für den Bischof Nikolaus nimmt.[1]) — Betrachten wir jetzt kurz die Gemälde, welche das schmale Tonnengewölbe am Eingange der Kapelle und die daran stoßenden zwei Wandseiten in vier Reihen schmücken.[2])

Das Tonnengewölbe:

1. In einem Gebäude liegen, dem Hungertode nahe, der unglückliche Vater und seine drei Töchter, welche Nikolaus vor der

[1]) I, 627. Vergl. Näheres weiter unten.

[2]) Von mehreren giebt es Photographieen von Alinari.

Schande bewahren sollte. Der jugendliche Heilige steht en face rechts auf der Schwelle und reicht, wie es scheint, einen Korb in das Zimmer herein.

2. Ganz zerstört, nur noch Reste eines Schiffes sichtbar.
3. Vor einer reichen, bunten gothischen Kirchenfassade, die an jene auf Giotto's Fresko in der Oberkirche dargestellte von S. Damiano erinnert, steht der Heilige und segnet einen jungen Mann, einen um dessen Hals gelegten Strick haltend. Zwei Leute rechts schauen zu. Links stehen sechs Männer, von denen sich mehrere einen Strick um den Hals halten. (Abb. 39.)
4. Ein jugendlich bartloser und ein blondbärtiger Apostel, beide eine Rolle, der erstere außerdem ein Kreuz in der Hand.
5. Vor einem reich gestalteten Stadtthore ist eben ein Henker im Begriffe den einen von drei knieenden Jünglingen, die ungerecht von einem Konsul zum Tode verurtheilt waren, zu enthaupten, als der von links herantretende Bischof Nikolaus ihm ins Schwert fällt. Rechts stehen zwei Bürger.
6. Ganz zerstört, nur Reste eines Schiffes erhalten.
7. In einer Halle mit gerader, auf feinen Säulchen ruhender Decke liegt schlafend der Kaiser Konstantin. Nikolaus schwebt mit sprechend erhobenen Händen auf ihn zu und befiehlt ihm, die drei gefangenen Feldherrn Nepotianus, Ursus und Apilius loszugeben. Diese sieht man unten hinter einem vergitterten Fenster, vor dem ein großer Holzkäfig steht. Die Stellung des Kaisers ist wenig bestimmt angegeben, die Bewegung des Bischofs etwas matt.
8. Zwei jugendliche Apostel.

Rechte Wand:

9. Lünette. Links steht der Heilige und faßt mit der Linken ein auf dem Boden sitzendes Mädchen, es zum Leben erweckend. Dahinter kniet eine betende Frau und steht ein Mann mit krampfhaft geschlossenen Händen.
10. Ein am Hofe des Königs der Sarazenen gefangen gehaltener Knabe steht eben im Begriffe, dem rechts an gedeckter Tafel sitzenden Herrscher einen Kelch zu reichen, als Nikolaus von oben herabfliegt und ihn am Haare faßt, um ihn zu entführen. Links steht ein anderer Knabe vor zwei bei der Mahlzeit sitzenden Männern.

11. Der Heilige, hinter dem eine erstaunte Frau und ein Mann sichtbar sind, bringt mit beiden Händen ihn haltend den Knaben, der noch den Kelch trägt, der erstaunten Familie zurück, die gerade bei Tische sitzt. Höchst lebhaft sind die Empfindungen der verschiedenen Betheiligten wiedergegeben. Der Vater umfaßt mit beiden Armen den Sohn, die Mutter streckt die Arme nach ihm aus, dankend schaut ein Jüngling mit gefalteten Händen gen Himmel, ein Mönch hebt erstaunt die Arme.
12. Petrus mit den Schlüsseln, Andreas graubärtig mit Rolle und Kreuz und ein blondbärtiger Apostel mit Buch.

Linke Wand:

13. Lünette. Ein aufgeregt nach rechts tretender Mann schwingt in der Rechten eine Geißel gegen das in einem Tabernakel befindliche Brustbild des heiligen Nikolaus. Es ist der Jude, der sich an dem Heiligen rächt, weil Dieser ihn nicht vor Räubern, die ihn ausgeplündert, geschützt hat. Wie der Heilige ihm das Gestohlene zurückerstattet, ist nicht dargestellt.
Die Felder 14, 15 und 16 haben keine figürlichen Darstellungen, sondern sind einfach blau gestrichen.

Eingangswand:

17. In der Höhe über dem Eingangsbogen steht in der Mitte in einem gothischen Tabernakel, das an die Tabernakel mit Heiligen in der Capella Bardi erinnert, Christus, eine schöne ernste Erscheinung, in der Linken Buch, die Rechte erhebend. Links führt Franz, die Linke erhebend, den knieenden bartlosen Kardinal Napoleon, rechts Nikolaus den jugendlichen Giovanni Gaetano zu ihm.
18. Links. Maria Aegyptiaca (oder Magdalena) stehend in einer Felsenhöhle, betend, ganz in ihre Haare gehüllt.
19. Rechts. Johannes der Täufer in felsiger Landschaft, in der Linken Zettel, die Rechte ausgestreckt.
20. und 21. Zwei Apostel mit Büchern.

Endlich in der Leibung des Eingangsbogens: auf jeder Seite sechs Heilige in voller Figur. Rechts: Antonius von Padua, bartlos, mit Buch; Franz mit Buch und Kreuz; der jugendliche Adrianus, in der Rechten ein Kreuz; der jugendliche Georgius mit Schild und Lanze, auf Drachen stehend; die heilige Agnes, als Königin, ein

Lamm haltend und die heilige Rosa (?), einen Rosenkranz im Haar. — Links: Graubärtiger Bischof „Ruphynus"; Bischof Nikolaus; jugendlicher Bischof Sabinus; graubärtiger Victorinus; die heilige Chiara mit der Lilie und die heilige Elisabeth von Ungarn (?) mit Lilie und Buch.

Endlich sind noch in den Fensterleibungen zahlreiche Brustbilder, zumeist von Bischöfen, erhalten.

Nicht in den Legenden, sondern in den Heiligenfiguren ist das für die Entwickelung des Giotto'schen Genius Bedeutende zu sehen. Noch herrscht eine statuarische Feierlichkeit in den einfach groß gehaltenen Gestalten, aber, mit der Steifheit einzelner in frühester Zeit ausgeführter Heiliger in der Oberkirche verglichen, erscheinen sie ausdrucksvoll bewegt. Ein Streben nach Fülle und Weichheit, in den breiten abgerundeten Gesichtsformen und in dem lang gezogenen Faltenzug der Gewänder bemerkbar, beginnt die Härte und Schärfe der in der Franzlegende angewandten Formensprache zu überwinden, ohne doch ihrer schon ganz Herr zu werden. Die besonders der Darstellung der Frauen zu Gute kommende Wandlung läßt sich als ein Fortschritt vom Plastischen zum Malerischen bezeichnen. Damit hängt die Aufhellung des Tones zusammen: mit vollem Bewußtsein, Widerspruch gegen die zähe, trübe Fleischfarbe der Byzantiner erhebend, geht Giotto in der ganz hellen, lichtgrauen, transparenten Stimmung des Inkarnates fast in's Extrem. Als der Inbegriff des so und zugleich aus viel stärkerer Individualisirung gewonnenen bedeutenden Ideales darf, aus der Mitte aller dieser würdigen Männer und vornehmen, zart sinnigen Frauen herausgehoben, die schon erwähnte Gestalt Christi, welcher sich die Orsini's nahen, bezeichnet werden. Ernst und Milde in dem von weichem Haar umschlossenen länglichen Antlitz, sanft bewegt in feierlicher Ruhe tritt uns die hohe Erscheinung entgegen. Aus den fernen Höhen des byzantinischen goldenen Himmels hat sie Giotto, vom Geiste des Franz beseelt und als Künstler dem Reformator folgend, wieder auf die Erde, zu den Menschen als ihren Bruder herabgeführt. Mit dem ergriffenen bewundernden Blicke Napoleone Orsini's schauen auch wir zu ihr empor, die Offenbarungen ahnend, welche der Schöpfer dieses Bildes uns über Leben und Leiden des Erlösers zu bringen bestimmt ist.

Dem von diesem Augenblicke an die Phantasie der italienischen Künstler bis auf Lionardo und Raphael beherrschenden idealen

Typus Christi zur Seite gestellt sind aber in den Orsini's die frühesten wirklich als solche zu bezeichnenden Bildnisse der italienischen Malerei. Zum ersten Male durften die Besteller eines Gemäldes sich selbst nicht in einer nur symbolischen Weise angedeutet, sondern in ihrer individuellen Erscheinung charakteristisch wiedergegeben erkennen. Die Porträtmalerei nimmt ihren Anfang!

Als Abschluß der Fresken in der Nikolauskapelle entstanden zu Seiten des in sie führenden Portales die zwei, schon früher (S. 166) von uns betrachteten Darstellungen der Erweckung des Jünglings von Suessa und darüber die Verkündigung. Auch die ornamentale Einfassung erweist sie als zu den Nikolauslegenden gehörig. In der Erweckungsszene treten uns weitere Versuche Giotto's in der Porträtkunst entgegen. Die meisten Köpfe sind dem Skizzenbuche des Künstlers entnommen, welcher sehr dankenswerthe Objekte seines Studiums offenbar unter den Brüdern des Klosters von S. Francesco gefunden hat. Mit dem vollen Anspruch darauf, unmittelbar als Bildnisse bekannt zu werden, machen sich die vier den todten Knaben betrachtenden Männer geltend. In dem vordersten wäre nach einer in Assisi herrschenden Tradition Giotto selbst zu sehen. Diese Annahme aber ist eine willkürliche und offenbar aus einer Bemerkung Vasari's entstanden, welcher sagt, daß auf einem Bilde in diesem Theil der Kirche der Meister sich selbst abkonterfeit habe. Schon das Alter des Dargestellten schließt die Berechtigung einer solchen Vermuthung aus. Wohl aber scheint mir die Aehnlichkeit mit den Giottobildnissen von Uccello (Louvre) und Gozzoli (Montefalco) dafür zu sprechen, daß der merkwürdige Kopf des dritten Mannes in jener Gruppe, die auffallende Physiognomie mit der großen langen Nase, die Züge des Meisters, welcher nach Petrarca's und Boccaccio's Aussagen unschön war, uns vor Augen führt.[1])

Das Altarbild, das sich über dem Grabe des Orsini befindet, ist zweifellos von demselben Künstler, der die Wandbilder gemacht hat. Es zeigt in der Mitte die halbe Figur der Maria, welche das stehende, sie vorne an der Brust fassende Kind hält, links die Halbfigur des Nikolaus, rechts die des Franz. In diesem Tafelbilde aber finde ich viele der Eigenthümlichkeiten einer im Refektorium von S. Croce zu Florenz befindlichen fünftheiligen Altartafel wieder,

[1]) Vergl. Näheres hierüber in meiner Monographie über Giotto S. 55 ff. Auch Abb.

welche die Halbfiguren der Maria mit Kind, Johannes des Täufers, Petrus, Nikolaus und Benedikt enthält und, wie mir scheint, von Giotto in dieser frühen Periode seines Schaffens gemalt worden ist.[1])

Vasari weiß von der Sakramentskapelle zu erzählen, daß sie ein Werk seines Agnolo von Siena sei, und daß von ihm auch das Grabmal des Giovanni Gaetano stamme. (Abb. 40.) Auch diese Angabe ist mit größter Vorsicht aufzunehmen, da offenbar ein längerer Zeitraum zwischen dem Bau der Kapelle und der Anfertigung des Monumentes liegt. Giovanni ist nach Ciacconius und Eggs im Jahre 1339, nach Cardella erst 1355 gestorben. Das schlichte Denkmal zeigt ihn in ziemlich jugendlichem Alter in einer Nische ruhend; zwei schlanke Engel, welche ihre Vorbilder in Werken des Giovanni Pisano haben, ziehen den Vorhang von ihm zurück.

Die Fresken an dem Kreuzgewölbe der Vierung der Unterkirche, die drei Ordensgelübde: Armuth, Gehorsam und Keuschheit, sowie die Glorie des Heiligen, die wir später noch bei Besprechung der Franziskaner-Allegorieen eingehender betrachten werden, zeigen einen mehr vorgeschrittenen Stil. Es wäre von höchster Wichtigkeit für die ungemein schwierige Chronologie der Werke Giotto's, wäre ihr Entstehungstermin urkundlich bekannt. Dies ist aber nicht der Fall. Wahrscheinlich aber bleibt es, daß die nach Vasari und Rodulphus von dem Ordensgeneral Giovanni di Muro (1296—1304) an Giotto ertheilten Aufträge sich auf die Allegorieen (und vielleicht auch auf die in der Nähe befindlichen Darstellungen aus dem Jugendleben Christi) bezogen. Da die Fresken dem Stile nach wohl vor jenen in der Arenakapelle (1306) anzusetzen sind, ergäbe sich die Zeit zwischen Giotto's Aufenthalt in Florenz und in Padua, also zwischen 1302 und 1306. Gegenüber den mächtigen, derberen Formen der Paduanischen Figuren macht sich in den Allegorieen eine feinere zierliche Empfindung geltend, die Profile sind länger, spitziger, von großer Schönheit, die Gewänder reicher im Fluß mit länger gezogenen Falten. Auch in der Farbe machen sich Elemente eines zarteren Geschmackes geltend, aus denen in der jüngsten Zeit einzelne Forscher geradezu schließen wollten, nur die Zeichnung sei von Giotto, die Ausführung aber von einem Sienesen.[2]) Allerdings läßt

[1]) Früher in der Sakristei, auf Goldgrund. Die kleinen Medaillons oben mit Christus und vier Seraphim von einem Quattrocentisten in der Art des Baldovinetti.

[2]) Zuerst Carl Frey: Die Loggia dei Lanzi. Berlin, W. Hertz 1885. S. 58.

sich die Vermuthung, daß ein Schüler Giotto's hier mit thätig gewesen ist, nicht ganz zurückweisen, nur möchte ich die Mitbetheiligung desselben auf ein einziges Bild: die Glorie des h. Franz beschränkt sehen, das durch die derben Formen und den starren Ausdruck unvortheilhaft von den anderen absticht. Sienesische Eigenthümlichkeiten aber vermag ich nicht herauszufinden.

Die Darstellungen aus dem Jugendleben Christi an dem Tonnengewölbe des nördlichen Querschiffes.

Erst Crowe und Cavalcaselle, denen sich Dobbert und Lübke angeschlossen haben, nahmen für Giotto deren Autorschaft in Anspruch, nachdem durch Jahrhunderte hindurch Vasari's unbestimmte Angaben allerlei irrthümliche Meinungen veranlaßt hatten. Dieser nämlich sagt im Leben des Taddeo Gaddi, daß Giovanni da Milano gemalt habe ‚in Ascesi la tribuna dell'altar maggiore, dove fece un Crocifisso, la nostra Donna e Santa Chiara, e nelle facciate e dalle bande istorie della nostra donna'.[1]) Dem gegenüber läßt sich von vorneherein behaupten, daß diese Angaben irrthümlich sein müssen. In der Tribune befand sich ursprünglich allerdings eine Kruzifixdarstellung, aber das war eine große allegorische Komposition, die Vasari selbst an anderer Stelle dem Stefano Fiorentino zuschreibt.[2]) Ferner sind — wörtlich genommen — mit den ‚facciate' und ‚bande' doch die Wände der Tribune selbst gemeint, nicht die des Querschiffs, und endlich sind die erwähnten Bilder thatsächlich nicht Szenen aus dem Leben der Maria, sondern aus dem Leben Christi. Viel eher könnte man aus einem dritten Passus, in dem nach den Allegorieen ganz allgemein die Fresken der angrenzenden Wände erwähnt werden, schließen, Vasari habe auch in diesen Werke Giotto's gesehen.[3]) Mit der Zeit wird die Konfusion noch größer. Der Padre Angeli liest den Vasari falsch und macht aus Giovanni da Milano den Giovanni Gaddi, Sohn des Taddeo.[4]) Angeli aber wiederum, welcher ‚Jo. Gaddus' druckt, veranlaßt die irrthümliche Entstehung eines Giacomo Gaddi,

---

[1]) I, S. 585.

[2]) I, S. 451.

[3]) I, S. 379. Wobei er freilich irrthümlicher Weise die Stigmatisation des Franz auch als Giotto's Werk bewundert.

[4]) Collis Paradisi S. 35. An der betreffenden Stelle bei Vasari wird nämlich von den beiden Giovanni gesprochen; zweifellos aber bezieht sich das entscheidende: ‚il qual Giovanni' auf den Mailänder.

der somit von Fea in die Kunstgeschichte eingeführt wird.[1]) Der Verfasser der Descrizione vom Jahre 1835 seinerseits, der offenbar nichts von einem Giacomo wußte, sah Fea's Angabe als ein Versehen an und setzte getrost an Stelle des unbekannten Giacomo den wohlbekannten Taddeo Gaddi, der auch in Folge dessen von Autoren wie Guardabassi, Fratini, Cristofani bis in die jüngste Zeit angeführt wird, während Rumohr und Kugler wieder auf die erste Quelle zurückgehend von Neuem Giovanni da Milano nannten. Ich habe das geschichtliche Werden der verschiedenen Benennungen hier mitgetheilt, weil es ein höchst lehrreiches Beispiel dafür ist, wie scheinbar völlig aus der Luft gegriffene Attributionen durchaus logisch entstehen. Der Einzige, der die Darstellungen der vita Christi Giotto's Werke nennt, ist Rodulphus.[2])

Jedenfalls läßt sich mit ziemlicher Bestimmtheit sagen, daß keiner der uns bekannten Schüler Giotto's, weder Giovanni da Milano, noch Taddeo Gaddi, noch Maso di Stefano sie gemalt hat. Entweder sie sind von Giotto selbst oder einem uns unbekannten Nachahmer, der ihm zum Verwechseln ähnlich sieht. Man kann durchaus mit Recht hervorheben, daß die Kompositionen hinter den gleichen Darstellungen in Padua zurückstehen, daß man an ihnen die volle Energie der Gestaltungskraft, die Breite der Zeichnung, die Kraft der Farbe in etwas vermißt, daß sich in ihnen wie in den Allegorieen eine Neigung, lieblich und graziös zu sein, geltend macht. Auf der anderen Seite aber muß man auf das Entschiedenste bemerken, daß sie hoch über den Arbeiten eines Giovanni da Milano, eines Taddeo Gaddi stehen, daß sie in der Zeichnung stärker an Giotto's beglaubigte Werke, als an die irgend eines seiner Schüler erinnern und daß sie unbedingt von derselben Hand wie die Ordensallegorieen sind. Das heißt aber nichts Anderes, als daß sie Giotto selbst zuerkannt werden müssen, in dessen Entwickelung sie eine wichtige Phase, nämlich die des Ueberganges zum Stil der Arenafresken bezeichnen.

Die Erzählung beginnt an der nördlichen Wand, wo über dem Eingang zur Nikolauskapelle die Verkündigung dargestellt ist, und setzt sich dann an dem Tonnengewölbe fort. In drei Reihen übereinander ordnet Giotto die Bilder an und trennt sie durch einen

[1]) A. a. O. S. 12. Danach auch bei Bruschelli im Guida.
[2]) A. a. O. S. 398.

gemalten Rahmen, welcher durch größere und kleinere, Propheten-brustbilder enthaltende gothische Vierpässe in geometrisch gerahmte Felder mit zierlichen Akanthusmotiven und mit kleinen Köpfen in Medaillons gegliedert ist.

Die Heimsuchung wird uns als erstes Gemälde — welches in einer alten Zeichnung der Uffizien kopirt erscheint — vor Augen geführt. Aus ihrem Hause hervorgeeilt empfängt, inniger Bewunderung voll, Elisabeth die feierlich und vornehm heranschreitende, von vier Begleiterinnen gefolgte Jungfrau. Das Bewußtsein ihrer Gottgeweihtheit läßt Maria in einer fast starren Unnahbarkeit die scheue Huldigung der älteren Frau aufnehmen. Die aus solcher Konzeption hervorgegangene Gehaltenheit der Bewegungen verleiht der Komposition einen an die antiken Werke edelster Zeit gemahnenden Charakter.

Selige Heiterkeit ist dagegen die Stimmung, welche Giotto aus der Darstellung der Geburt Christi zu uns sprechen läßt. Mit Giovanni Pisano, dessen für Sant Andrea in Pistoja 1301 gefertigte Kanzel er gewiß gekannt hat, wetteifert er in lebendiger Natürlichkeit der Auffassung, ja übertrifft ihn hierin, denn er läßt Maria das, wie bei den Pisani, in Windeln gewickelte Kind, welches in den älteren Kunstwerken in der Krippe liegend gezeigt wurde, auf ihre Arme nehmen und gestaltet die bis dahin in öder Nacktheit gegebene Felsenumgebung durch Einfügung einer schuppenartigen Hütte wohnlicher. Die Schaaren jubelnder Engel, welche hier, wie schon in der Oberkirche mit einem in Nebel sich auflösenden Unterkörper gezeichnet sind, sind reicher, wie in Wolken, gruppirt. In der Szene der Hirten und der den apokryphen Evangelien entnommenen Gruppe der hilfreichen frommen Gelome und Salome erscheinen, wie bei Giovanni Pisano, die in Niccolò Pisano's Werken gegebenen Motive ausgebildet.

Die immer noch sich bemerkbar machende Vorliebe für Architektur veranlaßt Giotto, in der Anbetung der h. drei Könige der Madonna inmitten von zwei dienenden Engeln ihren Platz im Portikus eines zierlichen Gebäudes anzuweisen (Abb. 68). Mit königlicher Würde trägt sie das Kind, welches den greisen, hier wie bei Niccolò Pisano seinen Fuß küssenden Verehrer segnet. Noch halten sich scheu die zwei anderen Weisen mit ihren die Kamele zügelnden und geleitenden Dienern in einiger Entfernung zurück.

In eine den Geist Arnolfo di Cambio's athmende Kirche führt uns die nächste Darstellung, die den Augenblick vergegenwärtigt, in welchem der greise Simeon dem Himmel seine Dankbarkeit, das Kind in den Armen halten zu dürfen, im Blicke bezeugt und Maria verlangend die Hände nach diesem ausstreckt. Zahlreiche Anwesende, unter denen in prophetischer Haltung Hannah steht, schließen sich wie ein antiker Chor den Hauptfiguren der Handlung an. Auch hier durfte Giotto ältere Motive in einem neuen, freien Sinne verwerthen.

Es folgt die Flucht nach Egypten, in welcher genrehafte Momente, wie der den Esel stachelnde Jüngling, die mit beschwertem Kopfe wandelnde Frau und das durch ein um die Mutter geschlungenes Tuch vor dem Fallen gesicherte Kind mit hohem künstlerischen Sinn der sanften Feierlichkeit der Stimmung untergeordnet sind.

In furchtbaren Kontrast hierzu tritt die erregte Szene des bethlehemitischen Kindermordes. Mit der gleichen Naivetät, wie die Pisani, von deren Darstellungen er ausging, hat Giotto diesen grauenhaften Vorwurf behandelt. Er benutzt ihn, sein dramatisches Vermögen in dem mannigfachen Schmerzensausdrucke der zu wilder Verzweiflung getriebenen Mütter zu offenbaren und sucht, ohne Furcht vor Ueberladung, der Komposition durch im Hintergrund geschaarte Fußsoldaten und Reiter der heftigen Bewegung gleichsam einen Damm zu setzen.

Dann werden wir zur heiligen Familie zurückgeführt, deren von der Kunst selten behandelte Heimkehr aus Egypten in schlichter Weise geschildert wird. In der Stadtansicht, welche die Hälfte des Raumes ausfüllt, stellt der Künstler die Fortschritte zur Schau, die er seit den Fresken der Oberkirche im Architektonischen gemacht hat.

Auch das nächste Gemälde giebt einen und zwar noch höheren Beleg hierfür in dem wiederum an Arnolfos Stil erinnernden, in schönsten Verhältnissen gehaltenen Raum, in welchem der zwölfjährige Christus einer grösseren Anzahl von Schriftgelehrten die Wahrheit kündet. Die sehr ausgesprochene Symmetrie der Anordnung scheint hier dem Problem klarer Raumbildung zu dienen, welches mit Hülfe eines ziemlich hoch gewählten, die Rückenansicht der vorderen Figuren erlaubenden Augenpunktes zu lösen versucht wird. Die deutlich bemerkbaren zu Grunde liegenden theoretischen

Konstruktionen bezeichnen eine seit der Thätigkeit in der Oberkirche erreichte höhere Stufe der Anschauung.

Den Erzählungen aus der Kindheit Christi ist, da noch Platz an den Wänden frei blieb, die Kreuzigung hinzugefügt (Abb. 69). Von jammernden Engeln, gleich Vögeln umflattert, erscheint unseren Blicken zum ersten Male das aus der Seele des Künstlers ausgestrahlte Bild des erlösenden Dulders. Verschwunden ist die erschreckend grauenhafte Vorstellung des in krampfhafter Krümmung die ausgestandenen Qualen noch verrathenden Körpers, wie sie im XIII. Jahrhundert bis auf Cimabue geherrscht hatte. Nur die überlangen Verhältnisse des schmächtigen Leibes und das bis zu den Knieen reichende Hüftentuch zeigen noch den Zusammenhang mit der Tradition. Was hier zu uns spricht, ist ein anderes: nicht die Qual gewaltsamen Sterbens, sondern die heiligende Friedenskraft des Todes drückt sich in der leise zusammensinkenden Bewegung der fast aufrechten Gestalt, in dem sanft nach vorn sich senkenden, vom Haare überwallten Haupte aus. Der letzte Blick des nun erloschenen Auges scheint die Treuen drunten gesegnet zu haben. Der Schmerz, den droben am Kreuze die Liebe überwunden, überwältigt die noch an die Erde gefesselten verlassenen Liebenden. Nur Maria ist durch tiefe Ohnmacht dem Leben entrückt, für kurze Augenblicke in der Abkehr von dieser Welt dem Sohne verbunden, in den Anderen ringt Liebe und Leid in verzweifeltem Kampfe. Schon aber verwandelt sich die Stätte unergründlichen Martyriums in die Stätte des Weltenheiles. Durch Thränen hindurch erschaut Magdalena die That der Erlösung, wunderbar erwachte Glaubenskraft bewegt den heidnischen Hauptmann zum Aufblick nach oben, und während in banger Scheu die Anstifter der ungeheuerlichen That von dannen drängen, nahen als Vertreter der gesammten Menschheit, Zuflucht und Rettung suchend, der heilige Franz und die Seinen.

Nach solchen Offenbarungen vermag uns die schon früher (S. 164) besprochene Darstellung eines von Franz bewirkten Wunders, die Erweckung des aus dem Fenster gestürzten Kindes an der nördlichen Querwand nicht viel zu sagen. Das eigenthümliche Fresko an der Westwand, welches Franz neben einem gekrönten Skelett zeigt, wird uns erst später in dem Abschnitt über die Allegorieen beschäftigen.

Vergleichen wir diesen ersten bescheidenen Cyklus der Dar-

stellungen aus Christi Leben mit dem späteren, die ganze Erlösungsgeschichte umfassenden in Padua, so wirken die Bilder in Assisi fast befangen. Mit zarter Scheu naht sich Giotto dem Stoffe, er möchte die heiligen Gestalten der Berührbarkeit entziehen, sie wie verklärt nur in einer gewissen Entfernung zeigen, während er uns in Padua ein stärkstes Miterleben zumuthet. Dort in der Arenakapelle ist er durchaus Dramatiker, hier ein Legendenerzähler im Sinne der umbrischen Laudendichter, wenn auch an Vollendung künstlerischen Ausdruckes und an Größe des Stilgefühles, welches die Gefühlsschwelgerei jener naiven Lieder und Dialoge nicht zuläßt, weitaus sie übertreffend. In der größeren Ausführlichkeit der Schilderung und in dem freien lyrischen Sichhingeben an Stimmungen dürfte es begründet erscheinen, daß manches sinnige, ja bezaubernde Motiv hier erfunden wurde, welches in den Fresken zu Padua keine Aufnahme erhalten konnte. Der Unterschied macht sich auch im Koloristischen bemerkbar. War in der Nikolauskapelle das Streben nach lichter Wirkung ersichtlich, hatte sich das Bleiche, ja fast Kraftlose der Farbengebung in den Arbeiten des römischen Aufenthaltes (1298—1300) in eine wärmere und lebendigere Farbenstimmung verwandelt, so geht der Meister jetzt auf eine noch höhere malerische Wirkung aus, indem er aber doch die Lokalfarben, das Blau, Kirschroth, Moosgrün und Gelb ungemein sanft im Lichte abtönt und ihnen eine zarte Transparenz verleiht. So wird die Farbenharmonie, deren Eindruck dem einer blühenden Frühlingswiese gleicht, zum vollkommenen Ausdruck des die Kompositionen beseelenden Geistes. Die Gestalten sind noch schlank, aber besser abgewogen in den Verhältnissen, die Typen zeigen eine längere Bildung der Nase, als in den vorhergehenden Werken, die Männerköpfe, namentlich die älteren, haben an Kraft gewonnen. In jeder Beziehung erscheint der Stil als ein Uebergang von der Jugendperiode, an welche auch noch der Figurenreichthum gemahnt, zu der Meisterschaft der reiferen Zeit, wie sie in dem Cyklus der Arenakapelle sich geltend macht. —

Von einigen Heiligenfiguren, die unter Giotto's Bildern an der nördlichen und östlichen Wand sich befinden, wird weiter unten bei Simone Martini die Rede sein, wenn wir den in Assisi thätigen Sienesen unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Zunächst aber handelt es sich darum, Giotto und seinen Schülern noch weiter nachzugehen.

Die Magdalenenkapelle.

Diese an das Querschiff anstoßende Endkapelle des Längsschiffes (s. Plan auf S. 191: C) ist nach der allgemein verbreiteten Anschauung von Tebaldo Pontano di Todi, der von 1314 bis 1329 Bischof von Assisi war, gestiftet worden, und zwar stützt sich Fea, der dies zuerst ausspricht und dem sich Papini anschließt, auf das Wappen, welches ein dreifaches weißes Thor (Brücke?) auf rothem Grunde zeigt. Unsere älteste Quelle: die Alte Beschreibung dagegen nennt als Stifter den Pier Damiano, Bischof von Sabino; Angeli aber sagt, daß der Raum zur Zeit des Generalates von Bonaventura geweiht worden, ohne anzugeben, worauf er sich stützt. Zweimal sehen wir auf den Wandbildern den frommen Mann, der den Raum mit Fresken geschmückt, einen Greis mit hageren freundlichen Zügen knieend dargestellt, das eine Mal wie er die Hand seiner Schutzpatronin erfaßt, ein Käppchen auf dem Kopfe und in weit fallendem Mantel (Abb. 41), das andere Mal im Bischofsornat. — Leider hat man also hier keinen bestimmten Anhaltspunkt für die Datirung der höchst interessanten Wandgemälde, welche das Leben der Maria Magdalena, die hier, wie zumeist schon in jener Zeit, zu einer und derselben Heiligen mit der Maria Aegyptiaca geworden ist, darstellen. Die älteste Angabe eines bestimmten Meisters: und zwar des Buffalmacco, findet sich erst bei Angeli, der vermuthlich den Vasari falsch gelesen oder willkürlich interpretirt hat. Letzterer nämlich spricht im Leben des genannten Künstlers allerdings von zwei Kapellen, die er in der Unterkirche ausgemalt habe: einmal 1302 die Kapelle der heiligen Katharina, das andere Mal die Kapelle des Kardinals Alvaro.[1]) Nun ist aber die Capella Albornoz mit der Kapelle der Katharina eine und dieselbe! Möglich, daß Vasari thatsächlich unter der letzteren die der Magdalena verstanden hat. Jedenfalls hilft uns eine solche Vermuthung nicht weiter, da wir von Buffalmacco's Kunstweise noch absolut Nichts wissen. Crowe und Cavalcaselle, die, wie Förster, den ausgesprochenen Giottesken Charakter der Bilder hervorheben, haben Puccio Capanna als ältesten Schüler Giotto's, Guardabassi und Fratini dagegen Taddeo Gaddi vorgeschlagen. Muß es denn aber ein Schüler gewesen sein, spricht nicht Alles dafür, daß der Meister selbst hier thätig gewesen, daß sicher der Entwurf der

[1]) I, S. 507 und 517.

Darstellungen, zum größten Theile aber auch die Ausführung von ihm ist? Ihr Stil ist von solcher Größe, ihr Geist von solcher Erhabenheit, daß sie einzig mit den Wandbildern der Arenakapelle verglichen werden können. Wärmer und satter in den Farben als die Allegorien und die Szenen aus dem Leben Christi im Querschiff gehalten, stehen sie in allen ihren Eigenthümlichkeiten mitten innen zwischen diesen und den Arbeiten in Padua. Demnach wären sie kurz vor 1306 entstanden. Zweifelhaft, ob Giotto die Fresken selbst ausgeführt, dürfte nur ihr Kolorit machen. Der vielfach zu Tage tretende Verdegrund giebt dem Inkarnat etwas für den Meister ungewöhnlich Schweres, andrerseits sind die darauf gesetzten Töne auffallend warm roth. Auch vielen Gewändern ist ein besonders kräftiges, tiefes Zinnoberroth eigenthümlich, das mir auf sonstigen Werken Giotto's nicht vorgekommen ist — kurz es bleibt immerhin denkbar, daß ein sehr begabter Schüler mitgearbeitet hat, will man nicht besser annehmen, daß jene Erscheinungen für eine bestimmte Phase in dem Entwicklungsgange Giotto's charakteristisch sind.[1])

Betrachten wir jetzt kurz die Gemälde.[2])

Linke Wand:

1. Oben: Maria Aegyptiaca kniet betend nach rechts gewandt vor dem an einem Altare stehenden, ihr die Kommunion reichenden Bischof Zosimo. Links schauen drei Geistliche zu. Vier Engel tragen in der Höhe die Heilige in einer Mandorla gen Himmel. Einfach, aber höchst bedeutend komponirt. (Abb. 42.)
2. Das Festmahl beim Pharisäer. In einer Halle sitzt links an der Schmalseite eines gedeckten Tisches Christus, mit der Rechten

[1]) Eine nahe Beziehung zu den Fresken der Magdalenakapelle zeigt die in einem jetzt als Palestra verwandten Raume des Klosters befindliche Darstellung des von Engeln umflatterten gekreuzigten Christus, zu dessen Seiten neben Maria und Johannes die Heiligen Chiara, Bischof Ludwig, Antonius von Padua, Petrus stehen. Es ist ein höchst bedeutendes Werk, das man doch schwer Giotto selbst zuschreiben mag, aber von einem Schüler ersten Ranges, dem Kolorit nach eben jenem Meister, der mit in der Magdalenakapelle thätig gewesen ist, gefertigt sein muß. Es sind große, monumentale Gestalten, höchst würdig und bedeutend in Ausdruck und Drapirung der Gewänder. Was ist das für ein Schüler Giotto's? Puccio Capanna, Stefano Fiorentino? Vorläufig kann man nur zwecklos hin und her rathen. Derselbe Meister scheint mir eine in der Gallerie zu Parma befindliche Madonna (Nr. 446) gemalt zu haben. Man hat wohl auch an den sogenannten Giottino gedacht, doch weichen dessen Typen entschieden von denen der Magdalenenkapelle ab.

[2]) Vgl. Photographieen von Carloforti und Alinari.

auf die seinen Fuß küssende knieende Magdalena weisend. Hinter dem Tische sieht man den nachdenklich Christus anschauenden Wirth, Petrus, einen zweiten Pharisäer und Johannes. Drei Knaben warten dienend auf. Großartig in Bewegung und Ausdruck, durchaus Giotto's würdig und in seinem Stile.

3. Die Auferweckung des Lazarus. Dem Fresko der Arena sehr verwandt. Von links schreitet Christus, gefolgt von anderen Jüngern, feierlich heran und streckt segnend die Rechte aus. Vor ihm knieen die Schwestern, rechts aber halten zwei Männer, deren einer den Mantel um das Untergesicht und die Nase geschlagen hat, den stehenden in Leinen gewickelten Erweckten. Erstaunt fährt dahinter mit erhobenen Armen, in echt Giottesker Bewegung, ein älterer Mann zurück. Vorn will eben ein Mohr das eine Ende des von einem Knaben getragenen Sargdeckels aufheben. Auch hier kann man nicht gut zweifelhaft sein. Alles weist auf Giotto selbst hin.
4. Ein graubärtiger Bischof (Rufinus?, Zosimo?), der die Hand auf den Kopf eines knieenden Bischofs legt.
5. Eine nach halb links gewandte weibliche Heilige.

Rechte Wand:

6. Oben: Ueber einer felsigen Landschaft tragen zwei Engel die knieende, betende Maria Magdalena, die in ihr Haar gehüllt ist, gen Himmel.
7. Das Noli me tangere. Auf felsigem Boden kniet rechts Magdalena, sehnsüchtig die Hände nach dem in Strahlenglorie davonschreitenden Heiland ausstreckend, der mit der etwas mangelhaft verkürzten Rechten sie zurückweist, in der Linken eine Hacke hält. Zwei Engel fliegen über ihnen nach rechts. Links sitzen zwei andere größere Himmelsboten, deren Köpfe ganz zerstört sind, auf dem Sarkophag. Die Szene ist hier fast noch lebendiger geschildert als in Padua, wo die Komposition übrigens fast genau so wiederkehrt.
8. Das Wunder des Kaufmanns von Marseille. Ueber ein bewegtes Meer fährt, von zwei Engeln geführt, ein Nachen, in dem man Maria, Martha, Lazarus und zwei andere Heilige sieht, in den durch einen Leuchtthurm und ein Stadtthor charakterisirten Hafen von Marseille ein. Links im Vordergrunde liegt schlafend die Frau des Kaufmanns auf der Insel. Ein Schiffer in einem

Kahne naht sich ihr. Giotto hat hier den kühnen Versuch gemacht, eine ausgedehnte landschaftliche Szenerie zu geben. Nicht übel gelang ihm die Perspektive was die Gesammtansicht betrifft, aber er vernichtete ihre Wirkung vollständig dadurch, daß er den Nachen mit den Heiligen im Mittelgrund, um ihn als das Wesentliche hervorzuheben, viel zu groß zeichnete. Dieser grobe Verstoß gegen alle künstlerische Wahrscheinlichkeit schreckt den Beschauer zuerst geradezu ab, bei näherem Zusehen jedoch findet man, daß Großes gewollt und geplant ist, aber selbst ein Giotto an den übergroßen Schwierigkeiten der Perspektive scheitern mußte.

9. Die heilige Magdalena, die mit der Rechten den knieenden alten Stifter hält. (Abb. 41.) Letzterer ist zweifellos dieselbe Figur, wie der Bischof in 4.

10. Die Halbfigur eines Engels mit Kugel in der Hand.

Eingangswand:

11. Ueber dem Bogen: Zosimo giebt der aus einer Höhle herausschauenden Magdalena sein rothes Gewand.

Fensterwand: Heilige. Links: Frau mit einem Tambourin (?) in der Hand, bezeichnet: ‚Maria soror Moisy'; ältere heilige Frau in einem hemdartigen, Brust und Arme freilassenden Gewande, mit langem Haar. Rechts: Die heilige Helena mit einem spitzen Hut auf dem Kopfe, bezeichnet ‚Elena mater'; weibliche Heilige mit Palme.

Leibung der Eingangsöffnung, an jeder Seite sechs Heilige. Links: Petrus mit Zettel: ‚obedire oportet deo magis quam hominibus'; Matthäus; jugendliche Heilige in hemdartigem kurzen weißen Rock, ein Kreuz umarmend; blondbärtiger Krieger; ein Engel; weibliche Heilige. Rechts: graubärtiger Heiliger; Patriarch oder Prophet; Patriarch (?), wie es scheint eine Art Kugel oder Globus in der Hand; Augustinus; weibliche Heilige; weibliche Heilige, die eine Rose hält.

An der Decke in vier Medaillons: Christus, die Rechte erhebend, in der Linken Rolle; Martha; Lazarus; Magdalena mit Gefäß.

In der Leibung des Fensters: weibliche Heiligenbrustbilder, in der der Kapelleneingänge: Franziskanerköpfe.

Eine Stimmung tiefen Ernstes und feierlicher Getragenheit ist den Darstellungen, welche einen Fortschritt zu immer größerer

Einfachheit und Monumentalität verrathen, im Ganzen, wie in jeder einzelnen Gestalt aufgeprägt. Der holdselige Erzähler der Legende von der Kindheit Christi erhebt sich zum Schwunge hymnischer Verherrlichung des im Menschlichen sich offenbarenden Göttlichen. In welchem anderen Werke ist der Kuß der Sünderin zu solcher Bedeutung eines Weiheaktes erhoben worden, wie hier in der Darstellung, welche die Wirkung des Gotteswortes von der alle Schuld aufhebenden Liebe auf die ergriffenen Seelen zeigt? Hat dieses Bild an unbegreiflicher Tiefe des Ausdruckes den Vergleich mit Lionardo's Abendmahl zu scheuen? Es gehört zu den ewigen Wundern der Kunst! Die Auferweckung Lazari — man kann unschlüssig sein, ob man die Erfindung hier oder in Padua höher stellen soll! Was Giotto dort verbessern zu können glaubte, war nur die dramatische und formal aesthetische Beziehung der Gruppe links zu derjenigen rechts. An überzeugender Veranschaulichung der Gebetesinbrunst der beiden Frauen konnte kaum Höheres gegeben werden, wenn der Meister auch in Padua mit großer Kühnheit das Knieen in ein Liegen verwandelte. Und weiter: an der herrlichen Verkörperung menschlichen Sehnens, wie sie in dem „Rühre mich nicht an" gegeben wird, war kaum noch Etwas zu verändern, nur den Strahlenkranz des verklärten Leibes, den er gleichsam durch die Siegesfahne ersetzte, ließ Giotto in Padua fort und milderte den Ausdruck in Christi Antlitz zu menschlicher Theilnahme. Mit den durch mächtige, aber doch schlichte Gewandung drapirten, von starkem, blühendem Leben erfüllten Heiligengestalten schloß Giotto seine Arbeit ab.

Kehrt man aus dieser Kapelle zur Betrachtung der Allegorieen über dem Hauptaltare zurück, so drängen sich dem Beschauer viele Vergleichungspunkte auf: dieselben charakteristischen bärtigen Männertypen, die sich besonders dem Gedächtniß eingeprägt, begegnen auf dem Bilde der Keuschheit, wie überall in der Einrahmung der Geschichte Christi. Auch die Engelköpfe sind stilistisch sehr verwandt. Immer klarer wird es uns, daß alle diese Fresken des Querschiffes, der Nikolauskapelle und der Capella Pontano auf einen geistigen Urheber, auf Giotto zurückzuführen sind, daß sich in ihnen seine frühe Entwickelung im Allgemeinen erfassen läßt: in der Nikolauskapelle der Uebergang von dem jugendlichen Stile der Oberkirche zu einem reiferen, der in den Fresken an der Vierung und am Tonnengewölbe des Querschiffes sich ausgebildet zeigt und

in den auf diese folgenden Gemälden der Magdalenenkapelle endlich die Erhebung zu größerer, die Paduaner Zeit vorbereitenden Breite, Wucht und Macht der Formensprache. Bei dem Allen bleibt Manches noch räthselhaft und der Antheil der Schüler schwer zu bestimmen. Man kommt über die Vermuthungen nicht hinaus und darf, der nothwendig gebotenen Vorsicht wegen, auch nur bei solchen bleiben.

Die Tribuna der Unterkirche soll nach Ghiberti, dessen Angabe Vasari folgt, ein Schüler Giotto's: Stefano Fiorentino mit einer allegorischen Darstellung, in deren Mitte sich der gekreuzigte Christus befand, ausgemalt haben.[1]) Das unvollendete Fresko mußte 1623 einem Jüngsten Gericht des Cavaliere Sermei weichen, und so sind wir für die Rekonstruktion der Darstellung, von der später bei Besprechung der Franziskaner-Allegorieen ausführlicher die Rede sein wird, auf die bei Vasari und in der Alten Beschreibung enthaltenen Angaben angewiesen. In der letzteren heißt es: der Stil, namentlich der Kopftypen, habe Etwas gehabt, was über Giotto hinausgegangen sei und an einen Schüler, etwa Puccio Capanna, denken lasse — eine Ansicht, welche Rodulphus referirt. Erhalten dagegen sind die Werke eines anderen Giotto-Schülers:

Die Fresken über der Kanzel, welche von Vasari, wie erwähnt worden ist, dem Giottino zugeschrieben werden. Dargestellt ist an der hinteren Wand der Nische die Krönung der Maria. Die Jungfrau sitzt in blauem Untergewand und Mantel mit gekreuzten Armen auf einem Thron neben Christus, der ihr die Krone aufsetzt. Links und rechts befinden sich Schaaren von Engeln, die leider bis auf die röthlich blonden Köpfe zerstört sind. Mit Recht behauptet der Aretiner Künstler-Biograph, daß dieselben „so graziös, von so schöner Empfindung in den Köpfen, so süß und zart sind, daß sie, rechnet man die diesem Maler eigene Verschmolzenheit der Farben hinzu, zeigen, daß er allen Künstlern, die bis dahin gelebt, gleichgekommen sei".[2]) In der That zeichnet

[1]) Vasari Lemonnier I, S. XX.: nella chiesa d'Asciesi è di sua mano cominciata una gloria, fatta con perfetta e grandissima arte, la quale arebbe, se fosse stata finita, fatto maravigliere ogni gentile ingegno. Vasari (I. Ausg.) Florenz 1550. I, S. 152. — Vas. Mil. I, 450.

[2]) I, S. 627. In Ascesi ancora nella chiesa di sotto di S. Francesco, dipinse sopra il pergamo non vi essendo altro luogo che non fusse dipinto, in un arco a

sich dies Bild durch ein besonderes Schönheitsgefühl und durch eine eigenartig weiche Farbenstimmung aus. Es steht in der Mitte zwischen Giotto's Fresken der Peruzzikapelle und Orcagna's Paradies und hat, wenn irgend ein sonstiges Werk, Anspruch darauf, dem Meister der Silvesterkapelle in S. Croce, den Vasari Giottino nennt, gegeben zu werden. Auch die zwei in der Leibung der Nische befindlichen Darstellungen aus dem Leben des 1253 hier in Assisi von Innocenz IV. kanonisirten Stanislaus, den Vasari mit dem h. Nikolaus verwechselt, sprechen durchaus dafür und erinnern ihrerseits in Typen und Farbe an das tiefgestimmte Bild der „Beweinung Christi" in dem Korridor der Uffizien. Die eine zeigt den graubärtigen Bischof, wie er umgeben von betenden Männern vor einer Kirche einen nackten Jüngling an beiden Händen erfaßt, der aus einem Grabe emporsteigt. Das andere schildert sein Martyrium: vor der Tribune einer Kirche liegt er knieend, ein Mann reißt ihm den Kopf ab, ein anderer links schwingt den abgerissenen Arm, ein dritter rechts ein Bein, ein vierter neigt sich zu ihm hinunter.

Offenbar von anderer Hand, bei Weitem nicht so trefflich gezeichnet, aber von ungemein lebhafter Empfindung beseelt ist das unter dem letzteren Bilde befindliche kleine Fresko eines Christus am Kreuz zwischen der klagenden Maria und Johannes. Daß Fea es dem Giovanni, dem Sohne Taddeo Gaddi's gab, beruht wohl auf einer Verwechslung dieses Kruzifixes mit der Giotto'schen Kreuzigung im nördlichen Querschiff. Fea ist auch der erste, der eine in einem Inventar des Archivs befindliche Notiz von einem Maler Fra Martino entdeckt und auf diese Fresken bezogen hat. Irrthümlicher Weise sind ihm alle späteren Schriftsteller bis auf Fratini gefolgt — und so hat der Martinus eine Bedeutung erlangt, die, wie ich glaube, ihm nicht im Entferntesten zukommt. Die Notiz nämlich, die unten mitgetheilt wird[1]), da auch Fratini sie

coronazione di Nostra Donna con molti Angeli intorno, tanto graziosi e con bell' arie nei volti, ed in modo dolci e delicati, che mostrano con la solita unione de' colori (il che era proprio di questo pittore) lui avere tutti gli altri insin' allora stati paragonato; e intorno a questo arco fece alcune storie di S. Niccolò.

[1]) Inventar (bez. 337 v. J. 1338. Die folgenden Notizen auf S. 3 hinzugefügt).

Anno Domini MCCCXLVII die IX madii reassignavit frater Martinus pictor fratri Stephano sacriste XVI uncias de azuro et duas libras et X uncias de cinabro coram fratre Michaele custode fratre Johanne loli frate odduto fratre Bartholomeo et Johanne tabae (?).

Item habuit frater Martinus pictor de azurro X sacristie pro pergulo ubi predi-

nicht ganz genau wiedergiebt, sagt mit größter Bestimmtheit und Klarheit aus, daß wiederholt der Bruder Martin im Jahre 1344 und 1347 blaue Farbe erhält und zwar einmal zur Bemalung der Kanzel in der oberen Kirche. Hierbei konnte es sich aber, da diese ja mit Reliefs geschmückt ist, nur um eine ornamentale dekorative Bemalung handeln, wie denn Reste einer solchen auch erhalten sind. Es läßt sich noch jetzt mit Sicherheit sagen, daß die Säulchen und Zierglieder blau, das Blattwerk golden waren. Beschränkt sich hier also die Thätigkeit des Martinus auf eine Bemalung von Skulpturen, so dürften auch die Malereien, die er im Refektorium des Klosters ausgeführt hat, nicht mit den Fresken zu identifiziren sein, die noch zur Zeit des Padre Angeli existirten, jetzt verschwunden sind. Sie stellten Maria mit dem Kinde und mit Franz, umgeben von Ordensheiligen und seinen zwölf Aposteln dar, deren einer, jener Giovanni di Capella, als Judas vom Teufel an der Gurgel gepackt ward. Ebenso entbehrt Fea's Annahme, der Mönch habe die bereits früher besprochene Kreuzigung im nördlichen Querschiff und die daselbst befindliche von Simone Martini herrührende Madonna mit Kind gemalt, jeder Begründung. Wiederholt muß hervorgehoben werden, daß Vasari in Bezug auf die Fresken über der Kanzel der unteren Kirche eine Meinung geäußert, die durch stilkritische Vergleiche durchaus gerechtfertigt wird. Giottino scheint in der That in Assisi thätig gewesen zu sein, wenn auch außer diesen Bildern sonst Nichts mehr erhalten ist, was auf seine Hand zurückgeht.[1])

Nachdem wir im Vorhergehenden die Thätigkeit Giotto's und seiner Schüler, soweit sie noch heute in der Unterkirche zu Assisi

---

catur in superiori ecclesia tres uncias. Et hoc fuit de voluntate custodis vicarii et plurium discretorum.

Item anno Domini MCCCXLIIII die XVII madii habuit frater Martinus pictor da azurro quindecim uncias. Et hoc de mandato et voluntate fratris Thome vagnoli custodis ipso presente et fratribus Jacobo carnumis, Stephano dompne pacis Jacobo Joanis pro pictura refectorii.

Vergl. Fea Descr. S. 11 und 13. — Fratini S. 165 f.

[1]) Die von Vasari erwähnten Fresken in S. Chiara zu Assisi und eine Madonna über dem Thore beim Dome sind nicht erhalten. Man hat auch hier Vasari falsch gelesen und seine Autorität dafür geltend gemacht, daß Giottino die Gewölbefresken über dem Chor in S. Chiara (die hh. Jungfrauen) gemalt habe, während doch von einem Wunder der Heiligen: der Erweckung eines todten Knaben, die Rede ist. Vas. I, S. 627.

nachzuweisen ist, ins Auge gefaßt, wenden wir, ehe wir die Arbeiten der sienesischen Schule betrachten, unsere Aufmerksamkeit noch kurz den Kapellen zu, die nördlich an das Längsschiff in einer Flucht mit der Magdalenenkapelle sich anschließen. Da folgt dieser zunächst ein kleinerer Raum:

Die Kapelle des heiligen Valentinus (s. Plan S. 191: D), die nach der Alten Beschreibung von den Grafen von Stropeto gegründet wurde. In ihr ist der 1302 gestorbene Minister von England, Hugo de Hergilpo, bestattet.[1])

Die Kapelle des heiligen Antonius von Padua (s. Plan: E). Diese ist nach einer Angabe des alten Registers der Grabmäler, ebenso wie die Kapelle des heiligen Ludwig und die des heiligen Martin, vom Kardinal Gentile de Montefiore 1300 gebaut worden. Die Alte Beschreibung hat dieselbe Angabe, fügt aber hinzu, daß sie, wie das (jetzt nicht mehr vorhandene) Wappen beweise, später der Familie Lelli angehörte und von dieser an die Herren von Pesaro und 1474 an den Herzog von Urbino übergegangen sei. Der Padre Angeli behauptet, ohne die Quelle anzugeben, daß Giottino sie mit Fresken geschmückt, die dann aber im Jahre 1610 von Sermei übermalt worden seien. Die im feinsten Giotto'schen Stile gehaltenen Glasgemälde stellen die Legende des Heiligen dar.

Die Kapelle des heiligen Laurentius (Plan: F) ist nach der Alten Beschreibung von Francesco Sforza, dem Herzog von Mailand, oder von einem Bruder Francesco's, dem Bischof von Viterbo gestiftet worden, für welche letztere Behauptung nach einer Notiz des Annotators das Missale Zeugniß ablege, welches der Bischof der Sakristei für diese Kapelle gegeben. Dies ist zeitlich nicht denkbar. Es könnte sich höchstens um irgend eine Dotation handeln. Die Fresken: Reste eines „Christus in Gethsemane" und des „Martyriums des S. Lorenzo", sehr roh und ungeschickt, stammen vielleicht von derselben Hand, wie die weiter unten zu besprechenden Wandbilder der Katharinenkapelle.

Die Kapelle des heiligen Ludwig (jetzt Stephanus). (Plan: G.) Nach übereinstimmendem Zeugniß der alten Quellen,

[1]) Grabplatte: † hic jacet frater Hugo de Hergilpo anglicus magister in sacra theologia quondam minister Anglie qui obiit III idus Septembris anno dni MCCC secundo orate pro anima ejus.

sowie nach dem Wappen der Glasfenster ist sie von dem Kardinal Gentile wenn nicht erbaut, so doch ausgeschmückt worden. Zweifelhaft bleibt es, wann sie zuerst geweiht worden, da der Bischof Ludwig erst 1317 kanonisirt wurde. Daß der Stifter, dessen Leichnam 1312 von Lucca hierher überführt wurde, hier bestattet liegt, sagt schon das alte Register der Grabdenkmäler.[1]) Im Jahre 1573 (Vertrag vom 12. Mai) erhielt Dono dei Doni, Maler in Assisi, von der Genossenschaft von S. Stefano den Auftrag, sie mit Fresken aus dem Leben des Stephanus zu schmücken.[2]) Es ist bekannt, daß durch lange Zeit seit Padre Angeli's unbegründeter Behauptung die Ansicht geherrscht hat, jener räthselhafte Andrea von Assisi, ‚l'Ingegno', habe die Sibyllen an der Wölbung gemalt, bis Rumohr, der irrthümlicher Weise Lanzi dafür verantwortlich machte, die Angaben als ganz willkürliche Phantasieen nachwies.[3]) Die Glasfenster, die nach Fea's unerwiesener Behauptung von Angioletto da Gubbio sein sollen, sind dem Style nach in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ausgeführt. — Früher befand sich hier auch ein Altarbild des Niccolò Alunno, welches (nach der Alten Beschreibung) Christus, umgeben von Maria, Franz, Chiara, Sebastian, Victorinus, Rufinus und Rochus zeigte, ganz zerstört, aber schon zu Papini's Zeiten beseitigt war. Später kam an dessen Stelle das jetzt in der Kapelle S. Giovanni aufgehängte Bild des Spagna vom Jahre 1516: Maria mit Kind zwischen Katharina, Franz, einer weiblichen Heiligen links, König Ludwig, Chiara und Antonius von Padua rechts.[4])

5. Die Sienesen.

Die Kapelle des heiligen Martin (Plan: H), die gleichfalls vom Kardinal Gentile da Montefiore gestiftet wurde, ist mit Fresken geschmückt, welche nach Vasari (I, S. 404) von Puccio Capanna, nach anderen älteren Schriftstellern von Giotto oder Buffalmacco ausgeführt wurden, seit Fea aber mit Recht dem Simone Martini zugeschrieben werden. Es ist eine merkwürdige Thatsache, daß

[1]) Vgl. über Gentile: Ciacconius a. a. O. II, S. 328. — Eggs a. a. O. I, S. 259. — Cardella II, S. 56.

[2]) Der Vertrag bei Fratini S. 312.

[3]) Ital. Forschungen III, 324—330.

[4]) Phot. Carloforti.

nicht allein der vornehmste Begründer der Florentiner Kunst in Assisi thätig gewesen ist, sondern auch sein Zeitgenosse, der große Sienese Simone. Ueber den Zeitpunkt von des Letzteren Aufenthalt in Assisi ist Nichts bekannt, nur läßt sich aus der Darstellung des heiligen Ludwig, des Bischofs, schließen, daß er nach 1317, dem Jahre von dessen Kanonisation, stattfand.[1]) Offenbar also hatte Gentile testamentarisch ein Legat zu Gunsten der Kirche in Assisi bestimmt.[2]) Die ausführlichen Beschreibungen der Fresken bei Crowe und Cavalcaselle, Dobbert und Agnes Gosche überheben uns einer genaueren Schilderung.[3]) In zehn Bildern wird das Leben des heiligen Martin erzählt.

1. Martin, auf einem großen, etwas ungeschickt bewegten Schimmel reitend, theilt seinen Mantel mit einem Bettler, der aus einem Stadtthor ihm folgt.
2. Christus, mit dem Mantel angethan, erscheint von Engeln umgeben dem schlafenden Jüngling.
3. Martin wird zum Ritter geschlagen. Der Kaiser umgürtet ihn mit dem Schwerte, ein Knappe legt ihm den Sporn an. Gefolge und Musikanten wohnen der Szene bei.
4. Martin weist die ihm vom Kaiser Julian angebotenen Geschenke zurück, im Vertrauen auf das Kreuz, das er in der Linken hält.

---

[1]) Noch 1355 wird in der Kapelle gearbeitet. Im Ausgabenbuch befindet sich eine Notiz: 1355. 24. Nov. erhalten puciarellus gangloli und stephanus Geld „pro duobus diebus, quibus juvaverunt ad laborandum in Capella sci Martini". Die beiden Männer sind sonst als Maurer am Bau der Infermeria thätig (Notiz vom 13. Mai 1355 ebendas.). Offenbar handelt es sich um Reparaturen.

[2]) Agnes Gosche in ihrer Schrift über Simone Martini (Leipzig 1899) hat neuerdings die Vermuthung aufgestellt, daß Gentile nur die Kapelle selbst gestiftet habe, die Malereien aber im Auftrage des den Franziskanern freundlich gesinnten König Robert von Neapel, des Bruders des Bischofs Ludwig, ausgeführt worden seien. Die von ihr geltend gemachten Argumente sind nicht stichhaltig der entscheidenden Thatsache gegenüber, daß Kardinal Gentile als Stifter auf dem einen Bilde dargestellt ist und auch sein Wappen unter den Malereien sich befindet. — Als Entstehungszeit wären, wie sie nachweist, die Jahre 1318—20 oder 1322—25/26 oder 1333—39 denkbar. Wenn sie sich für den letzten Termin entscheidet, so dürfte hiergegen die Erwägung, daß es sich eben um ein Legat des schon 1312 gestorbenen Gentile handelte, bedenklich machen. Die Frage ist noch nicht zu beantworten.

[3]) C. u. C. D. A. II, 243. — Dobbert, K. u. K. III. B. S. 31. A. Gosche a. a. O. Man vergleiche auch die von Carloforti und von Alinari gefertigten Photographieen.

5. Die Auferweckung eines Verstorbenen.
6. Den in Verzückung versunkenen Bischof Martin mahnt ein Archipresbyter an das Abhalten der Messe.
7. Der Kaiser Valentinian verehrt knieend den ihn segnenden Martin in einer Halle.
8. Dem die Messe zelebrirenden Heiligen schmücken Engel die nackten Arme mit Edelsteinen. Ueber ihm schwebt eine feurige Kugel.
9. Der Tod des Heiligen. Zwei Diakone knieen bei dem am Boden Liegenden. Ein Geistlicher, umgeben von Volk, liest die Sterbegebete. Oben tragen Engel die Seele zum Himmel.
10. Die Exequien, die in Gegenwart einer heiligen Frau, singender Kleriker und Laien ein heiliger Bischof in einer gothischen Kirche feiert.
11. An der Eingangswand: unter einem gothischen Baldachin reicht der heilige Martin dem knieenden bartlosen Kardinal die Hand.

In der Leibung des Eingangsbogens acht Heilige:

12. König Ludwig und Ludwig der Bischof.
13. Die heilige Chiara und Elisabeth (?).
14. Antonius von Padua und Franz.
15. Magdalena und Katharina.

Außerdem Brustbilder von Heiligen in den Fensterleibungen.

Eine Fülle von schönen Einzelzügen, Anmuth und Zierlichkeit der Bewegung, eine ungemein zarte Empfindung, ein ausgesprochener Sinn für weiche Linienführung, realistische Momente und die Verherrlichung vornehmer höfischer Sitte zeichnen diese Wandbilder aus. Vielleicht nirgends kann man den Unterschied zwischen dem männlichen, dramatisch bewegten Genius Giotto's und dem weiblichen lyrischen Element der Martini'schen Kunst schlagender erfassen, als hier in Assisi. Besonders lehrreich aber ist es zu sehen, wie Simone gleichwohl von Giotto lernt, wie er Dessen konzentrirte, geschlossene Kompositionen nachzubilden versucht, wie er sich Dessen Art, die Vorgänge in schöne gothische Architekturen zu verlegen, zu eigen macht, wie er selbst für einzelne Bewegungen Vorbilder in den Darstellungen der Franzlegende findet.

Schon Vasari hat aber dem Simone auch jene wenigen Halbfiguren im nördlichen Querschiffe, die sich unter dem

Wunder des Franz befinden, zuertheilt.[1]) Es sind die Heiligen Franz, König Ludwig, Elisabeth, Chiara, Antonius, ferner Maria mit Kind und zwei Frauen, besonders zarte, empfindungsvolle Gestalten mit langen schmalen Köpfen. Daß sie theilweise, wie Vasari will, von Lippo Memmi vollendet seien, ist nicht wahrscheinlich, da sie durchaus gleichartig im Style gehalten. Hiergegen könnte Lippo die Halbfiguren der fünf betenden Mönche gemacht haben, die unter der Madonna Cimabue's sichtbar sind. Von den „storiette" und dem „crocifisso fatto a guisa d'albero di croce" im Refektorium ist Nichts mehr vorhanden.[2])

Ausgesprochen sienesische Eigenthümlichkeiten zeigen auch die Fresken im südlichen Querschiff, welche die Leidensgeschichte Christi darstellen. Die alten, ziemlich eingehenden Angaben Vasari's, nach denen die Passionsszenen von Puccio Capanna, die große Kreuzigung von Pietro Cavallini und die Stigmatisation des Franz von Giotto sind, haben sich bis auf Crowe und Cavalcaselle erhalten.[3]) Erst diese hervorragenden Forscher wiesen solch' irrthümliche Auffassung zurück und betonten mit Recht, daß nur eine Hand hier beschäftigt gewesen und zwar die eines Sienesen: Pietro Lorenzetti's. Ihrer Ansicht schloß sich Dobbert an. Nun kann es in der That keine Frage sein, daß der Styl der Malereien lebhaft an den des Lorenzetti erinnert, doch scheint es mir zu weit gegangen, sie Pietro selbst zuschreiben zu wollen. Nach meinem Dafürhalten sind sie nur die Arbeit eines Diesem sehr nahe stehenden Schülers, der nicht ganz auf der Höhe seines Meisters sich befindet, aber dessen Manier durchweg sich angeeignet hat. So lebendig die figurenreichen Darstellungen komponirt, mit so interessanten besonders bemerkenswerthen realistischen, genrehaften Zügen sie ausgestattet sind, so eindrucksvolle gewaltsame und phantastische Typen und Motive sie enthalten, so macht sich doch in den Gestalten ein Mangel an original künstlerischer Formenkraft, eine etwas gesuchte, übertriebene Empfindung geltend. Die Typen sind die Typen Pietro's, aber manierirt, mit charakteristisch klobig an der Spitze verdickten Nasen. Es fehlt überall an der Sorgfalt, der Präzision, welche dem großen Künstler

[1]) I, S. 557.
[2]) Vas. I, S. 558.
[3]) Vas. I, S. 403. 379. 540.

eigen sind. Nichtsdestoweniger bieten die Fresken, was die Kompositionen anbetrifft, ein hervorragendes Interesse. Sie beginnen mit

1. Christi Einzug in Jerusalem. Gefolgt von den aus der Tiefe heranschreitenden, paarweise angeordneten Aposteln, reitet Christus segnend dem Thor der Stadt entgegen, aus dem eine dichte Menge von Männern hervorquillt. Kinder breiten in lebhaften Bewegungen Gewänder unter der sehr lebendig aufgefaßten Eselin, neben der ihr Füllen schreitet, aus, andere pflücken im Hintergrunde Zweige von einem Baume. Der Gegensatz zwischen der feierlichen Gestalt des Erlösers und der aufgeregten, drastisch geschilderten Menge ist sehr wirkungsvoll, der Fanatismus der langbärtigen Pharisäer von unheimlicher Großartigkeit.
2. Das Abendmahl. In einer mit antiken Putten geschmückten Architektur sitzen um einen Tisch herum, zum Theil von hinten gesehen die Apostel, unter ihnen lauernd verborgen Judas, der auf den ihm vom hinten befindlichen Christus über den Tisch gereichten Bissen hinstiert. Links eine merkwürdige Genreszene, in welcher der erfindungsreiche und auf die Wirklichkeit gerichtete Geist des Künstlers sich besonders deutlich offenbart: ein Diener, der, in Gesellschaft von Katze und Hund, mit dem Reinigen der Teller beschäftigt ist, wird von einem Anderen von dem Vorgang im Saale unterrichtet.
3. Die Fußwaschung. Christus wäscht Petrus, der an seinen Kopf mit der Hand fährt, die Füße. Die anderen Apostel schauen, in zum Theil nachlässigen, sehr gut beobachteten natürlichen Stellungen zu, einer löst sich die Sandale.
4. Die Gefangennahme. Die Krieger drängen sich von links durch eine Gartenpforte kommend, um Christus, dem sich Judas mit unheimlicher Geberde naht. Die Jünger verschwinden, sich flüchtend, hinter einen Hügel, nur Petrus ist geblieben und dringt auf Malchus ein.
5. Judas' Selbstmord. Der Verräther, dem die Eingeweide herausquellen, hängt an einem Balken.
6. Die Geißelung. In Gegenwart des antik gedachten, zwischen zwei Kriegern thronenden Pilatus, wird Christus von zwei Schergen mit Ruthen gestrichen. Aus dem Fenster eines Palastes schaut eine Frau mit einem Knaben, der auf der Balustrade einen Affen laufen läßt. Wieder ein lebendiges

kleines Genrebild, auch hier wieder auf der Architektur nackte Putten.

7. Die Kreuztragung. Christus, gefolgt von den Frauen und Reitern, ist aus dem Stadtthore hervorgeschritten. Vor ihm werden die zwei Schächer nach Golgatha geführt. Befehlende, lebhaft bewegte Reiter bilden die Spitze des Zuges.
8. Die Kreuzigung. Eine sehr figurenreiche Komposition mit zahlreichen Reitern und Fußsoldaten. Christus am Kreuz von klagenden Engeln umflattert. Das Fresko ist in seinen mittleren Theilen durch einen später eingebauten Altar zerstört.
9. Christus im Limbus. Mit mächtiger Bewegung schreitet er über die zu Boden gesunkene affenartige Gestalt des Teufels mit Federmausflügeln hinweg und reicht einem von Anderen gefolgten Patriarchen mit phantastischem reichem Haar- und Bartschmuck die rettende Hand.
10. Die Kreuzabnahme. Nikodemus, Johannes und die Frauen fangen den eben vom Kreuze gelassenen Leichnam mit schmerzlicher Bewegtheit in ihren Armen auf. Joseph löst eben den Nagel aus den Füßen, welche Magdalena küßt.
11. Die Grablegung. Die Freunde lassen unter Bezeugungen von Schmerz und Zärtlichkeit den Leichnam in den Sarkophag hinab.
12. Die Auferstehung. Von zwei Engelphalangen verehrt steigt Christus aus dem Sarkophage, vor dem tief in Schlummer versenkt — wiederum in vorzüglich der Natur abgelauschten Stellungen — die Krieger schlafen.

Außerdem sind noch folgende Darstellungen zu sehen:

13. Die Stigmatisation. Vor einem Felsen empfängt, erschreckten Blickes, knieend Franz die Wundenmale von dem schwebenden Christus. Auf einem Felsblock der Falke. Rechts vor der Kapelle der Bruder in Lesen vertieft.
14. Madonna mit Franz und Johannes (unten die Kreuzigung), darüber Christus am Kreuz und das Bildniß des Stifters, eines bartlosen Bürgers von etwa 40 Jahren, neben dem das Wappen (springender Löwe in Gold auf weißem Felde).
15. Die Brustbilder von vier Heiligen unterhalb der Kreuzabnahme.

Von derselben Hand endlich ist auch das in der Kapelle des heiligen Johannes befindliche Tafelbild, welches Maria mit dem

Kinde zwischen Johannes dem Täufer und Franz darstellt. — Vasari hat darauf hingewiesen, daß das erwähnte Wappen jenes des Walter, Herzogs von Athen, sei, was spätere Schriftsteller veranlaßte, Diesen selbst in dem links auf der Kreuzigung befindlichen heiligen Ritter zu Pferde zu sehen, aber diese Vermuthung, die Vasari selbst mit aller Vorsicht als solche hinstellt, entbehrt jeder Begründung. Wer der Stifter gewesen, in welchem Jahr die Fresken ausgeführt worden sind, bleibt unbekannt.

6. Sonstige Werke der Plastik und Malerei.

Neben den Malereien, welche das XIV. Jahrhundert in S. Francesco entstehen sieht, sind auch einige Werke der Skulptur zu nennen. Das Grabmal des Giovanni Gaetano Orsini ist bereits (S. 275) erwähnt worden. Einer etwas älteren Zeit, etwa um 1300, scheint jenes größere Denkmal anzugehören, das als Grabmal der Königin von Cypern gilt.[1]) Es befindet sich im östlichen Querschiffe (Abb. 43). Auf einem durch sieben, ein antikisirendes Gesims tragende Pilaster gegliederten Unterbau liegt unter einem hohen, im Kleeblattbogen geschlossenen Giebel ausgestreckt die Figur des Verstorbenen, vor welcher zwei sehr übertrieben, ja manierirt lebhaft bewegte Engel den Vorhang wegziehen. Ueber ihr ist links ein Löwe angebracht, oberhalb dessen eine weibliche Figur mit übergeschlagenen Beinen sitzt, rechts etwas höher eine Maria mit dem Kind. Es ist bekannt, daß Vasari dies Werk seinem Fuccio zuschreibt. Offenbar folgte er zugleich der in Assisi herrschenden Tradition, wenn er es das Grabmal einer Königin von Cypern nennt, wie es als solches auch schon in dem Registro delle sepolture, also 1509 angeführt wird. Auf jeden Fall darf man es schwerlich früher als um das Ende des XIII. Jahrhunderts ansetzen, da es den Einfluß der Pisani, des Niccolò sicher, wenn nicht sogar schon den des Giovanni zeigt. Es ist eine ziemlich derbe, ungelenke Arbeit irgend eines lokalen Künstlers zweiten oder dritten Ranges. Was die daselbst begrabene Persönlichkeit betrifft, so scheint Papini's Annahme, daß es der König von Jerusalem, Johann von Brienne sei, die größte Wahrscheinlichkeit für sich zu haben.[2]) Papini stützt sich nämlich einerseits auf das Zeugniß des Bartholo-

[1]) Phot. Alinari.

[2]) Notizie sicure. S. 329.

maeus Pisanus in den Conformitates (fructus 8), andrerseits auf das Wappen, welches in jedem der vier durch ein Kreuz gebildeten Felder ein von vier Kreuzen umgebenes Rad mit eingezeichnetem Kreuze zeigt. Johann von Brienne, der selbst die Franziskanerkutte trug, ist 1237 in Konstantinopel gestorben; wann sein Leichnam herübergebracht wurde, ist unbekannt. Vielleicht geschah dies auf Veranlassung seiner Tochter Maria, Fürstin von Antiochien, die bald in Ptolemais, bald in Cypern, endlich seit 1268 in Italien lebte und hier ihre Rechte auf das Königreich Jerusalem an Karl von Anjou abtrat. Möglich, daß daraus die Legende entstanden ist, eine Königin von Cypern sei hier begraben, als deren Geschenk man auch die unweit des Eingangs aufgestellte große Vase betrachtete, die sie, mit Gold gefüllt, der Kirche des heiligen Franz gespendet habe.

Etwas später als dies Denkmal ist das ähnliche, aber reichere daneben befindliche Grabmal des Niccolò Specchi, das keine Figuren, sondern nur einen krabbenbesetzten Giebel auf gewundenen Säulen zeigt, die auf einem mit vielen Säulchen geschmückten Unterbau stehen.[1])

Näher läßt sich die Entstehungszeit der Kanzel in der oberen Kirche bestimmen, die, wie wir gesehen haben, bereits 1347 so weit fertig war, daß sie vom Bruder Martinus bemalt werden konnte. Sie ist fünfseitig, durch gewundene Säulchen, die ein reich antikisirendes Gesims tragen, gegliedert, an drei Seiten mit den Reliefiguren der Heiligen Franz, Ludwig und Antonius geschmückt, und ruht auf einer mit Akanthusblättern besetzten Konsole.[2]) Diese Arbeit nun zeigt in allen Details eine große Uebereinstimmung mit den Resten jener Kanzel, die an einer Ecke des Marktplatzes von Assisi erhalten ist. Diese letztere aber ist nach der in einem Ausgabenbuch erhaltenen Notiz von einem Nicolaus da Batteno gemacht worden.[3]) So scheint es mir

[1]) Das Wappen zeigt drei Ringe. Papini sagt, es bleibe zweifelhaft, ob etwa hier die Königin selbst begraben liege, oder ob es das für den in Perugia bestatteten Martin IV († 1285) bestimmte Denkmal sei. Andere behaupten, ein Niccolò Specchi ruhe darin. Phot. Alinari.

[2]) Phot. Alinari.

[3]) Ausgabenbuch, bez. L. (1352—1364): Item die XXI dicti mensis magistro nicolao de bictonio pro opere pulpiti platee communis ass. IIII flor. etc. Vergl. auch Fratini S. 188, wo er irrthümlich Crispolto da Bettona genannt wird.

sehr wahrscheinlich, daß Dieser auch der Verfertiger der Kanzel in der Oberkirche ist.

In der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts und später erhielten zwei Kapellenanbauten der Unterkirche malerischen Schmuck. Die ältere und größere ist

Die Kapelle der heiligen Katharina oder del Crocefisso an dem östlichen Querschiffe (Plan: J), die vom Kardinal Egidius Albornoz, eben jenem Wohlthäter der Kirche, welcher, wie wir gesehen haben, 1353 die neue Infermeria errichtete, gebaut sein soll. Hier ward er 1367 bestattet.[1]) Gegenüber den Behauptungen der älteren Schriftsteller neige ich, wie bereits oben bei Beschreibung der Architektur bemerkt wurde, zu der Annahme, daß auch diese Kapelle zu gleicher Zeit wie die bereits besprochenen entstanden ist, und daß der Kardinal sie nur ausgeschmückt hat. Solche Vermuthung, die sich im Wesentlichen auf die Gleichartigkeit der Architektur und Anlage stützt, wird durch die Glasfenster bestärkt, die offenbar schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstanden und alterthümlicher im Stile, als die in den Kapellen des heiligen Antonius und Ludwig, sind. Woher Fea die Nachricht nimmt, sie seien von Bonino von Assisi mit seinen Schülern Angeletto und Pietro di Gubbio gefertigt, weiß ich nicht.[2]) Sind die Glasfenster aber früher als 1354, so sind die Fresken offenbar viel später, nämlich aus dem ersten Drittel des XV. Jahrhunderts. Sie sind Arbeiten eines herzlich schwachen umbrischen Künstlers, der vielfach Anklänge an die Werke des Ottaviano Nelli bringt, ohne doch nur entfernt auf Dessen Höhe zu stehen. Es begegnen in seinen Bildern sehr derbe Typen neben überzierlichen empfindsamen Frauenköpfen, die Bewegungen sind ungeschickt, die Behandlung ist roh. Papini meinte in dem Meister den Pace da Faenza erkennen zu dürfen, der in dem bereits öfter erwähnten Ausgabenbuche am 21. Dezember 1354 erwähnt wird, doch kann von Pace ebensowenig die Rede sein, wie von Buffalmacco, welchen Vasari die Kapelle Katharina ausmalen läßt.[3]) Nur des ikonographischen Interesses wegen, welches die Bilder haben, seien sie kurz im Folgenden beschrieben.

[1]) Registro delle sepolture. — Alte Beschreibung.

[2]) Descrizione S. 11.

[3]) I, S. 507 u. 517. Vergl. auch Crowe u. Cavalcaselle. It. A. II, 75 und D. A. I, S. 323. Sie setzen die Malereien zu früh in das Ende des XIV. Jahrhunderts.

Rechte Wand:

1. Katharina vor Maxentius. Sie steht gen Himmel weisend vor dem von Trabanten umgebenen, auf dem Throne sitzenden Kaiser. Vor ihr sitzen Leute am Boden. Rechts tanzen Jünglinge und Mädchen zum Klange der Mandolinen einen Reigen, wobei die Vordersten, eben auf Katharina aufmerksam geworden, inne zu halten scheinen.
2. Katharina, die Krone auf dem Haupte, kniet vor einem Altar und küßt ein Marienbild, das ihr ein Mann in grauer Kutte hinreicht. Rechts sinkt sie, vor dem Altar knieend, ohnmächtig zurück, während Maria mit dem Kinde ihr erscheint und dieses ihr den Ring an den Finger steckt.

Linke Wand:

3. Neben dem rechts thronenden Kaiser steht Katharina, nach oben weisend, mit mehreren links sitzenden Philosophen, die sinnend zuhören, disputirend.
4. In der Mitte befinden sich die Philosophen im Feuer. Rechts zuschauende Leute. Links Männer, die mit einem Knaben, der einen Zettel hält, beschäftigt sind.

Leibung des Eingangsbogens.

5. Links kniet die Heilige, von Schergen am Rücken gepackt, dem Rade zugewandt, das von zwei Engeln mit Schwertern zerstört wird. Die Henkersknechte entfliehen. Aus einem Fenster schaut der Kaiser zu.
6. Vor einem Gebäude mit Renaissancehalle, aus welcher der Kaiser befehlend herausschaut, hat soeben ein Henker der betend am Boden liegenden Katharina den Kopf abgeschlagen und steckt das Schwert in die Scheide, darüber lassen schwebende Engel den Leichnam der Heiligen in ein Grab nieder, das sich auf einem Berge befindet.[1])
7. In einem Gefängniß rechts kniet Faustina, die Gemahlin des Maxentius vor der Heiligen. Links draußen wartet ihr Gefolge mit den Pferden.
8. Ein Henker schlägt der in einer Landschaft knieenden Faustina in Gegenwart von zuschauenden Leuten den Kopf ab. Darüber sieht man, wie auf Befehl des rechts in das Schlafgemach eintretenden Kaisers der Fürstin die Brust mit einer Zange ab-

[1]) Phot. Alinari.

gekniffen wird, während ein andrer Scherge sie an den Haaren zieht.[1])

9. Drei Heilige: der Bischof Ludwig, Eugenius und ein dritter Bischof.
10. Vor dem Papste Clemens kniet der Stifter, ein alter Mann in Kardinalstracht. Links ein Bischof. Rechts Franz.

In den Fensterleibungen: Brustbilder von den vier Evangelisten, den Kirchenvätern, Propheten und Aposteln.

Verwandt im Stile und ungefähr aus derselben Zeit wie diese Fresken ist ein Wandbild im südlichen vorderen Querschiffe unweit des Portals. Es stellt Maria auf einem mit Statuetten der Tugenden geschmückten Throne dar, in der Linken eine Lilie, mit der Rechten das einen Stieglitz haltende stehende Kind fassend. Links steht Antonius Eremita und Franz, rechts ein Bischof. Auch der Meister dieser Darstellung ist dem Ottaviano Nelli verwandt, wie man denn vielfach Nelli selbst als Verfertiger genannt hat. Fea dagegen weiß — offenbar auf eine jetzt nicht mehr sichtbare Bezeichnung oder ein Dokument gestützt — als Namen des Meisters: Ceccolo di Giovanni anzugeben und bemerkt dazu, Niccolò Alunno habe das Fresko um das Jahr 1500 retouchirt.[2])

Offenbar später als die anderen Kapellen ist die Kapelle des Antonius Abbas entstanden, die östlich an das vordere Querschiff stößt (Plan: K). Heutzutage ist Nichts mehr von den Fresken zu sehen, die, nach Vasari angeblich von Pace da Faenza ausgeführt, an ihren Wänden die Geschichte des Heiligen darstellten.[3]) Die Nachricht des Aretiners erscheint in diesem Falle sehr glaubwürdig, da, wie erwähnt, in einem Ausgabenbuch am 21. Dezember 1354 „Pace pittore" angeführt wird.[4]) Freilich müßte dann Pace sich längere Zeit in Assisi aufgehalten haben, da eine bereits von Fea publizierte Notiz besagt, daß ein Vagnuzzo di Francesco d'Assisi in seinem Testament vom 2. August 1360 achtzig

[1]) Phot. Alinari.

[2]) Descr. S. 10. Phot. Alinari.

[3]) I, S. 405. Dicesi che costui lavorò in Ascesi in fresco, nella cappella di Sant' Antonio alcune istorie della vita di quel Santo, per un duca di Spoleti ch'è sotterrato in quel luogo con un suo figliuolo; essendo stati morti in certi sobborghi d'Ascesi combattendo, secondo che si vede in una lunga inscrizione che è nella cassa del detto sepolcro.

[4]) Ausgabenbuch L. Er erhält fünf Gulden. Vergl. auch Fratini S. 193.

Gulden hinterläßt, die Kapelle mit Gemälden zu schmücken.[1]) Das noch vorhandene Tafelbild: ein „Christus am Kreuze" zwischen Lionardo, Antonius Eremita, Franz und Chiara ist von Tiberio d'Assisi.[2]) Die Grabdenkmäler — in architektonisch eingefaßten Rundnischen auf ruhenden Löwen stehende Sarkophage mit roh gearbeiteten Figuren der Verstorbenen — bergen die Reste der zwei im Hinterhalte gefallenen Grafen von Spoleto, Blasco und Garcia.[3])

Nur wenige andere Werke bleiben zu erwähnen übrig, wollen wir das Bild von der Ausschmückung der Kirche in Assisi vollenden, nämlich die Chorgestühle der Unter- und der Oberkirche. Das erstere einfachere ist in den Jahren 1467—1471 entstanden, wie die Notizen in einem Ausgabenbuch lehren. Zuerst ist ein maestro Paolino da Gubbio daran thätig, dann am 20. Dezember 1467 tritt „Apollonio de giovanni dalle ripe transune" (Ripatransone) ein, als dessen Gehülfe 1468 wiederholt Crispolto da Bettona genannt wird. Am 6. November 1468 endlich erscheint als Mitarbeiter Tommaso da Fiorenza, dem die „quadri di prospettiva" übertragen werden. Im April 1471 war die Arbeit vollendet.[4])

Das längere Zeit in einem Raume des Klosters aufbewahrte Chorgestühl der oberen Kirche übertrifft an reichem bildnerischen Schmucke bei Weitem das andere. Die obere Reihe der Sitze zeigt über Muschelnischen gothische Giebel mit Renaissance-Blattwerk und an den Lehnen breit und großartig gezeichnete Brustbilder. Diese stellen neben der Verkündigung, den Portraits Sixtus' IV. und des Stifters Generals Sanson die bedeutendsten Franziskaner dar. Die untere Reihe der Sitze hat statt der figürlichen Intarsien Darstellungen der verschiedensten Art. Eine Inschrift nennt uns den Stifter und den Künstler:

M. F. Sanson Generalis fieri curavit dominicus de Sancto Severino me fecit MCCCCCI.

Wie lange Domenico von San Severino an diesem durch Geschmack und Feinheit gleich ausgezeichnetem Werke gearbeitet,

---

[1]) Fea. S. 11: Vagniutius Francisci de Assisio reliquit Capellae s. Antonii in ecclesia s. Francisci pro picturis et aliis ornamentis fiendis octuaginta florenos auri etc. 1360. Rogat. Angelus qu. D. Mutii de Assisio not. rog. — Vergl. Fratini S. 198.

[2]) Phot. Alinari.

[3]) Phot. Alinari.

[4]) S. Ausgabenbuch v. J. 1467 (geht bis 1490). Nach dem obigen sind die älteren Angaben, auch die bei Fratini S. 266, zu ergänzen.

bezeugt ein Ausgabenbuch im Archive. Bereits am 3. August 1491 wird der Vertrag mit dem ‚magister dominicus', der hier der Sohn eines Antonius von Sanseverino genannt wird, abgeschlossen. Als Preis werden 770 Dukaten festgesetzt. Als Gehülfen finden sich erwähnt: Niccolò, der Bruder des Meisters, Pierantonio und Francesco Acciaccaferro, Giovanni di Pier Jacopo, alle aus Sanseverino stammend.[3])

Dies Chorgestühl ist das letzte große künstlerisch vollendete Werk, das die Kirche des Franz entstehen sieht. Was die folgenden Jahrhunderte noch geschaffen: die Holzschnitzereien an den Thüren der Unterkirche, von Niccolò d'Ugolino von Gubbio 1550 gefertigt, die Fresken Dono's dei Doni in der Ludwigskapelle, im großen Klosterhofe (Leben des Franz), im kleinen Refektorium (das Abendmahl), die Wandmalereien des César Sermei von Orvieto und des Girolamo Martelli von Assisi in dem südlichen vorderen Querschiff, in der hier angebauten kleinen Kapelle des h. Sebastian, in der Tribune und in der Sakristei, die von Stefano d'Assisi 1626 gefertigten Sakristeischränke vermögen nach Allem, was wir gesehen, unser Interesse nicht mehr zu fesseln.

Ehe wir aber die Basilika verlassen, werfen wir noch einmal einen Blick auf ihre erste Geschichte, auf den gewaltigen Aufschwung, welchen die Kunst in ihren Mauern genommen, zurück. Wir haben gesehen, wie unter der eifrigsten Betheiligung nicht allein der italienischen, sondern auch der fernen nordischen Verehrer des Heiligen schnell und kühn der merkwürdige Bau sich in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts erhob — eines der frühesten gothischen Denkmäler in Italien. Nicht ein Deutscher, nicht der fabelhafte Jacopo des Vasari ist der Erbauer gewesen, sondern Filippo de Campello, dessen Heimath dem Stile nach in der Lombardei zu suchen ist. Noch während an der Kirche gebaut wird, werden bereits die Maler herbeigerufen, sie zu schmücken. Dem Giunta von Pisa, der 1236 für Elias ein Kruzifix fertigte, ist jener andere unbekannte gefolgt, der das alterthümliche Portrait des Franz geschaffen. In den sechziger und siebziger Jahren desselben Jahrhunderts ist dann der Meister des Franziskus thätig, die Wände

---

[3]) Ausgabenbuch, das mit 1491 beginnt und bis 1498 geht. Bis zum 18. Nov. werden die einzelnen Posten, die bis dahin 663 Dukaten ausmachen, aufgeführt. — Vgl. auch Fratini S. 277.

der Unterkirche mit den Bildern aus dem Leben des Franz und Christi zu zieren, vielleicht mit Hülfe des jugendlichen Cimabue, der hierauf in den achtziger Jahren den Chor und das Querschiff der oberen Kirche ausmalt und die gewaltigen Werke schafft, an denen eine Reihe von Schülern lernt, die ihrerseits das Langhaus mit biblischen Szenen schmücken. Aus ihrer Mitte heraus aber erhebt sich mit seiner neuen Anschauung der Natur, mit seinem Studium der Antike Giotto, der die letzten Fresken an den Wänden oben vollendet und dann allein zurückbleibt, um in achtundzwanzig Bildern das Leben des Franz zu dem großen neuen Stoffe der christlichen Kunst und damit sich selbst zum Begründer der großen neuen christlichen Kunst herauszubilden. Die Thätigkeit, die er in der Oberkirche gefunden, setzt er dann bis in das erste Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts mit Unterbrechung in der unteren fort: die Fresken der Nikolauskapelle, der Magdalenenkapelle, des nördlichen Querschiffs, der Vierung entstehen vermuthlich in dem Zeitraum bis 1306. Ob Giotto es nicht nach Allem auch vielleicht gewesen, der, damals schon mit Liebe und Begeisterung architektonischen Studien ergeben, die vielleicht um einige Jahre früher als 1300 entstandenen Kapellen gebaut hat? Nur vermuthungsweise darf dies geäußert werden, aber wie mir dünkt, spricht wohl eine große Wahrscheinlichkeit dafür, daß derselbe Künstler, der in jenen Jahren die innere Ausschmückung leitete, auch die Neubauten entworfen hat. Aus der Zahl seiner Schüler tritt nur ein uns dem Namen nach bekannter hervor: Giottino, der die Fresken über der Kanzel gemacht — Andere wie Stefano und Buffalmacco bleiben in Dunkel gehüllt. Aber Giotto's Einfluß äußert sich auch in den Freskencyklen, die Simone Martini, die ein Schüler des Pietro Lorenzetti in Assisi malten — er klingt in späten umbrischen Schularbeiten, wie den Bildern der Kapelle S. Katharina, aus. So kann man mit Recht wohl sagen, daß Giotto mit seiner Kunst der Kirche seinen Geist eingeprägt, daß seine Kunst, wie sie hier aus der seiner Vorgänger kühn emporgewachsen ist, hier ihre eigentliche Heimath gefunden hat. Franz von Assisi und Giotto sind die beiden Namen, die man gerührt und dankbar in der stillen Kirche verehrt — die segnende Hand des Franz hat über der jungen Kunst geschwebt, ihre Jugendjahre geleitet, ihr die großen Ziele gewiesen — die Kirche, in der er begraben, ward die Wiege der neuen christlichen Kunst!

VIERTER ABSCHNITT

DIE FRANZISKANERKIRCHEN IN ITALIEN

I. Allgemeine Bemerkungen.

Ein Studium der italienischen Bettelmönchkirchen ist fast gleichbedeutend mit einem Studium der gothischen Architektur in Italien. Dem einfach gewaltigen Bau in Assisi, dessen Entstehung und Eigenthümlichkeit wir im vorhergehenden Abschnitt betrachtet haben, folgte in schnellem Aufeinander die Gründung von Kirchen in fast allen großen wie kleinen Städten des Landes. Allüberall entstanden Niederlassungen, anfangs nur von wenigen Mönchen bewohnt, klein und unscheinbar, schwer zu entdecken inmitten der großen, reichen Stätten des Kultus und der trotzig ragenden Burgen und Paläste des kriegerischen Adels — als aber bald in einer fast ohne Gleichen in der Geschichte dastehenden Weise sich die Zahl der armen, bettelnd von Haus zu Haus ziehenden Brüder mehrte, genügten die dürftigen Zellen nicht mehr, sie aufzunehmen. Aus den ersten eiligen Niederlassungen wurden Klöster, aus den Betkapellen Kirchen, welche bald, um die Menge der Gläubigen fassen zu können, Verhältnisse gewannen, die weitaus die anfangs gewohnten Maße überschritten und mit denen der Kathedralen und Metropolitankirchen wetteiferten. Vergebens traten der alten Einfachheit ergebene, wahre Nachfolger des heiligen Franz der zunehmenden Prachtliebe entgegen — die Macht und Bedeutung des Ordens verlangte ihren Ausdruck auch nach außen hin! Schon Franz selbst hatte gegen das Verlangen nach Repräsentation und Bequemlichkeit zu kämpfen gehabt, gegen die reiche Anlage der Klöster geeifert und war einst in Bologna nicht bei den Seinen eingekehrt, allzu-

entrüstet über das „Haus der Brüder", das er sofort selbst den Kranken zu verlassen befahl, wie er selbst auch nie wieder in die Zelle zurückkehrte, die ein Bruder „des Franziskus Zelle" genannt hatte, als läge schon darin ein unrechtmäßiger Anspruch auf Besitz.[1]) „Ist das," hatte er in Bologna ausgerufen, „der Wohnsitz der armen Evangelischen? Sind das die großen stolzen Paläste der kleinen Brüder? Dies Haus erkenne ich nicht als das unsere an, nicht halte ich Die für meine Brüder, die in ihm bleiben. Darum befehle ich ernst, daß Alle, die den Namen der Minderbrüder behalten wollen, unverzüglich hinausgehen und den Reichen dieser Zeit ihre Behausung überlassen." — Es war mit dem Verbote gegangen, wie mit dem der Gelehrsamkeit. Dem Einzelnen durfte es ein Herzensbedürfniß, ein Ideal werden, nicht nur arm im Geist zu leben, wie es das Evangelium vorschrieb, sondern auch ohne Besitz äußerer Güter und äußerer Stellung: der Gesammtheit war das nicht möglich. Sie hatte Aufgaben der Menschheit gegenüber, die ohne die Hülfe vielseitig ausgebildeter geistiger Thätigkeit, ohne die Waffen scharfen Verstandes ebensowenig zu lösen waren, wie ohne die Mittel einer imponirenden, Großes versprechenden äußeren Erscheinung. So sehen wir bald die Franziskaner-Gelehrten als voll bewährte Streiter auf dem Kampfplatz der großen Universitäten auftreten, so sehen wir die Franziskaner-Prediger ihres Amtes in mächtigen, weiten Kirchen walten, in die sich zu Tausenden die ihre alten Kultusstätten verlassende Menge drängt.

Die italienische Baukunst des XIII. Jahrhunderts läßt sich kurz als die Baukunst der Franziskaner und Dominikaner bezeichnen — in ihren Kirchen ersteht und bildet sich die Gothik aus. Was die Karmeliter und Serviten daneben schaffen, kommt verhältnißmäßig wenig in Betracht. Im vorhergehenden Jahrhundert waren es die Cisterzienser gewesen, von denen ein bedeutender und weithin wirkender Impuls ausgegangen war; doch war dieser auch in mancher Beziehung ein sehr eingreifender gewesen, so steht die Zahl und Größe ihrer Kirchen doch weit hinter derjenigen der Bettelmönchbauten zurück. Waren doch die Bettelmönchhorden die ersten, die in den Städten ihren eigentlichen Sitz aufschlugen, die, damit die Abgesondertheit des Klosterlebens aufgebend, in enge mannigfache Beziehung zu dem Volke traten, das seinerseits nun

[1]) Th. II Leg. III, c. 2—5. S. 92 ff.

die große Aufgabe übernahm, den geistlichen Freunden würdige Stätten der Wirksamkeit zu schaffen und auszustatten. Hatten die besitzlosen Orden nicht selbst das Geld, weit ausgebreitete Kloster-anlagen, große Kirchen zu bauen — jeder Bettler schätzte sich glücklich, sein Scherflein dazu beizutragen! Der Reiche hatte wie der Arme die schrankenloseste Verehrung für diese Mönche, welche die liebevollen Berather des Einen und des Anderen waren. So finden wir denn auch die Kirchen des Franz und Dominikus im kleinsten Flecken ebenso gut wie in der größten Stadt und dürfen uns über ihre verschiedenartige Gestalt und Ausdehnung nicht wundern. Der bescheidene einschiffige Bau im Landstädtchen mit seiner Holz-decke, seinen einfachen Mauern, seiner schlichten Fassade ist er-klärlich, wie die riesengroße vielschiffige, kapellenreiche Gewölbe-kirche in der reichen Handelsstadt. Die Ausdehnung und Ausstattung der Kirchen steht durchweg in der engsten Wechselbeziehung zu der Größe, dem Reichthum des Ortes. Man könnte so weit gehen zu sagen: die Bedeutung, der Wohlstand eines solchen im XIII. Jahr-hundert läßt sich nach den Kirchen der Bettelmönchsorden bemessen. Von einem in Italien allgemein für die Bauten gültigen formellen Prinzip in dem Sinne, wie es für die Cisterzienser möglich gewesen war, kann daher nicht die Rede sein. Wir werden sehen, daß gleich-wohl gewisse Eigenthümlichkeiten den meisten Bauten gemeinsam sind, daß sich Gruppen innerhalb des Ganzen ausscheiden lassen, zugleich aber auch, daß wir in der Betrachtung die Franziskaner und Dominikaner nicht gesondert behandeln können, da sie — in ihrer geistigen Richtung und Thätigkeit so verschieden — in dem Bau ihrer Kirchen dieselben Zwecke und Ideale verfolgen. Dabei ist es natürlich schwer zu sagen, welcher der beiden Orden zuerst gewisse Typen des Grundrisses, wie z. B. den umbrisch-toskanischen, aufbringt, schließlich ist dies auch nicht von großer Wichtigkeit. Der erste maßgebende Anstoß erfolgt im Allgemeinen doch von Assisi und Umbrien aus, und damit spricht die größere Wahrschein-lichkeit dafür, daß auf diesem Gebiete die Franziskaner die maß-gebenden gewesen sind. Die wechselseitigen Einflüsse zu be-stimmen, wird im Verlaufe der Arbeit wiederholt Gelegenheit sein.

Vergleicht man die Mehrzahl der Bettelmönchkirchen in Italien, so stellt sich zunächst heraus, daß ihnen fast durchweg eine gewisse Anlage der Osttheile gemeinsam ist, und zwar ist es jene Anlage eines von Kapellen flankirten Altarhauses, die bereits früher den

Cisterziensern eigenthümlich gewesen. So kann es auch keine Frage sein, daß die Baukunst der Cisterzienser, nicht allein was den Kirchengrundriß, sondern auch was die Konstruktion einzelner Theile anbetrifft, das Vorbild gegeben hat, an welches sich die Bettelmönche in Italien hielten. Von einer kleinen Gruppe von Kirchen abgesehen, welche den traditionellen Typus der romanischen Basilika beibehält, lassen sich sämmtliche Bauten der Franziskaner und Dominikaner, sowohl die gewölbten norditalienischen, wie die holzgedeckten einfacheren umbrisch-toskanischen, auf die Grundformen der Cisterzienser zurückführen. Die nachfolgende Betrachtung der einzelnen Werke kann in dieser Beziehung im Großen und Ganzen nur bestätigen, was im Einzelnen schon Schnaase, Burckhardt und Springer bemerkt haben, dürfte aber auf Grund einer mehr zusammenfassenden und vielseitigeren Vergleichung auch ein allgemeineres Resultat ergeben, nämlich die Thatsache, daß die italienische Gothik überhaupt ihren wesentlichen Charakter der Cisterziensergothik verdankt, daß diese, wenn auch vielfach modifizirt und umgewandelt, doch anregend und bestimmend wird für die italienische Baukunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Die Vermittlerrolle aber zwischen Frankreich und Italien spielt der Orden der Franziskaner.

Auch in diesem Falle kann man an Stelle eines scheinbar willkürlichen Spiels des Zufalls das ewige Gesetz innerlich konsequenter Entwicklung erkennen. Weil der Franziskanerorden der Nachfolger und Erbe der Cisterzienser wird, übernimmt er mit vielen Vorschriften und Eigenthümlichkeiten der letzteren auch die Grundform von deren Gotteshäusern — und weil er verbunden mit der Dominikanergemeinde die geistige Führung des Volkes und die eigentliche kulturelle Gewalt in Italien für zwei Jahrhunderte erlangt, wird die Baukunst der Bettelmönche, die aus derjenigen der Cisterzienser entstanden ist, die Baukunst ganz Italiens. Den Zusammenhang deutlich zu erkennen, sei es an dieser Stelle vergönnt, einen Blick rückwärts zu werfen und die Beziehungen zu prüfen, die zwischen dem Orden des Bernhard von Clairvaux und demjenigen des Franz vorhanden sind. Offenbar nehmen die Cisterzienser zwischen der aristokratischen Genossenschaft des älteren Benediktinerthums, wie es seine vollste Ausbildung in den Cluniazensern erreicht hat, und der demokratischen Gemeinde der Bettelmönche eine Mittelstellung ein. Suchen sie, hierin noch ganz unter

dem Banne der Tradition, auf der einen Seite ihr Heil in dem abgeschlossen von der Welt zurückgezogenen, einsamen Leben auf dem Lande, welches der Arbeit und dem Gebete, der inneren Kontemplation geweiht ist, so macht sich andrerseits in ihrer Organisation ein neues demokratisches Prinzip geltend: an Stelle der Regierung eines einzelnen Abtes tritt für sie als gesetzgebender Körper das Generalkapitel, auf welchem die Vertreter der verschiedenen Klöster gleichberechtigt erscheinen. Diese positive Errungenschaft einer neuen Zeit kommt dem später entstehenden Orden zu Gute: sicherlich ist die Verfassung der Franziskaner Nichts als eine Fortbildung der Cisterzienserverfassung. Aber auch die einzelnen Normen der Armuth, des Gehorsams, der Askese finden sich bei den Cisterziensern in einer Weise ausgebildet, die lebhaft an die strengen Satzungen des Franz erinnert, wie ja auch die vertiefte religiöse Auffassung eines Bernhard nur wenig sich von der des Franz unterscheidet. Daß trotzdem eine große Kluft zwischen den beiden Orden liegt, daß ihre eigentliche Tendenz eine ganz verschiedene ist, erklärt sich, wie wir oben gesehen haben, daraus, daß ursprünglich Franz nicht aus den Anschauungen des älteren Ordens, sondern vielmehr aus der Opposition gegen das hierarchische Wesen, aus den Sekten hervorgeht, welche das apostolische Leben und die Thätigkeit der Predigt für sich verlangen. So läßt sich denn der Einfluß der Cisterzienser auf den Franziskanerorden wohl am ersten dahin definiren und erklären: als die Gemeinde des Franz im vollen Bewußtsein ihrer neuen, von allem früheren Mönchswesen verschiedenen religiösen Aufgabe des in Armuth verbrachten, der Predigt gewidmeten apostolischen Lebens nach Normen sucht, die für ihre Organisation bestimmend sein sollen, entlehnt sie dieselben dem Orden der Cisterzienser, dessen Strenge und altchristliche Reinheit ihrem Ideale am nächsten kommen dürfte.

Die Satzungen der Bethätigung äußerster Armuth nun aber, die Franz auch für die Bauten des Ordens gewahrt wissen wollte, gehören mit in die Reihe der bereits von den Cisterziensern normirten. Bekannt sind deren älteste Vorschriften für das Gotteshaus: es soll einfach, ohne jeden Schmuck sein, ohne farbige Fenster, ohne Wandgemälde, ohne kostbare Geräthe, ohne Thürme. Bekannt sind Bernhards gegen die reiche Ausstattung der Kirchen gerichteten Worte. Bekannt sind endlich zahlreiche Bauten, in denen dieses Ein-

fachheitsprinzip verwirklicht erscheint.[1]) Ob auch der Orden der Franziskaner schon während der ersten Jahrzehnte seines Bestehens ähnliche bestimmte Vorschriften für den Bau gehabt, erscheint angesichts der sehr verschiedenen Bauten mehr als zweifelhaft. Jedenfalls sehen wir an den ältesten Kirchen in Umbrien und Toskana das Bestreben nach möglichster Schlichtheit mit Erfolg durchgeführt. Zu gleicher Zeit aber entstehen in Norditalien bereits sehr großartige Gotteshäuser, wie dies bei der rasch zunehmenden Devotion in den reichen großen Städten nicht verwunderlich ist. Die ersten bestimmteren Normen für den Kirchenbau stellt Bonaventura 1260 in seinen „statuta capituli generalis Narbonensis" fest, und diese sind zum Theil geradezu eine Wiederholung der Cistenzienservorschriften: man höre die entsprechenden Paragraphen!

§ 8. Die Kirchen sollen nicht gewölbt werden, außer über dem Hauptaltar und nur mit Bewilligung des Generalministers.[2])

§ 15. Da aber eine überflüssige und sehenswürdige Ausstattung der Armuth widerspricht, ordnen wir an, daß man je nach dem Brauch des Ortes streng vermeide, die Gotteshäuser durch Bilder, getriebene Arbeiten, Fenster und Säulen, ebenso durch besondere Länge und Breite zu einer Sehenswürdigkeit zu machen.[3])

§ 16. Auch sollen ferner nirgends Glockenthürme in Gestalt von einzelstehenden Thürmen errichtet werden.[5])

§ 17. Auch sollen ferner nirgends mit figürlichen Darstellungen geschmückte oder bunt bemalte Fenster gemacht werden, das eine in dem Hauptfenster hinter dem großen Altare ausgenommen, das die Bilder des Crucifixus, der heiligen Jungfrau, des heiligen Franz und Antonius enthalten darf.[5])

---

[1]) Vergl. besonders Schnaase V, S. 311 f. und Dohme: Die Kirchen des Zisterzienserordens in Deutschland. Leipzig, 1869. Otte: Handbuch der christl. Kunst-Archäologie. V. Aufl. I, S. 113 f.

[2]) Rodulphus: Hist. ser. Rel. lib. II, S. 239: § 8. a modo testudinate Ecclesiae non fiant, nisi super altare absque licentia generalis ministri.

[3]) Cum autem curiositas et superfluitas directe obvient paupertati, ordinamus quod aedificiorum curiositas in picturis, celaturis, fenestris et columnis et hujusmodi in longitudine latitudine secundum loci consuetudinem arctius evitetur.

[4]) Campanilia etiam ad modum turris de caetero nusquam fiant.

[5]) Vitrine quoque historiate vel picturate de cetero nusquam fiant, excepto quod in principali vitrea post majus altare possint haberi imagines Crucifixi, B. virginis, B. Francisci et B. Antonii.

§ 18. Auch sollen weder auf dem Altare, noch sonst irgendwo kostbare oder sehenswerthe Tafelbilder aufgestellt werden. Und falls trotzdem derartige Glasfenster oder Bilder gemacht worden sind, sollen sie durch die Provinzialvisitatoren entfernt werden. Wer aber diese Bestimmung oder diesen Paragraphen übertritt, soll streng bestraft werden, und die Oberen sollen unwiderruflich von den Stellen vertrieben werden, falls sie nicht durch den Generalminister wieder eingesetzt werden.[1])

§ 21. Ebenso sollen Räuchergefäße, Kreuze, Kannen und sonstige Geräthschaften oder Bildwerke von Gold oder Silber bei Gehorsam entfernt werden und bei demselben Gehorsam derartiges nicht ferner behalten werden, abgesehen von den Kreuzen oder sonstigen vorerwähnten Dingen, in denen zu verehrende Reliquien sich befinden, und von der Hostienbüchse oder dem sonstigen Gefäß, das, wie es Sitte ist, zur Aufnahme von Christi Leib bestimmt ist; und weiter sollen die Kelche einfach gearbeitet sein und das Gewicht von $2^1/_2$ Mark nicht überschreiten.[2])

§ 22. Auch soll man nicht mehr Kelche als Altäre besitzen, ausgenommen einen für den Konvent, und dazu sollen die Kustoden und Guardiane beim Gehorsam gehalten sein.[3])

Der praktische Erfolg dieser Anordnungen, die in Deutschland strenger befolgt worden zu sein scheinen, war in Italien offenbar ein geringer. Waren doch gerade am Ende des XIII. und am Anfang des XIV. Jahrhunderts zahlreiche Maler in S. Francesco zu Assisi thätig, die Fenster, Wände und Altäre der Kirche mit Bildern zu

---

[1]) Item tabule sumptuosae seu curiosae super altare vel alibi de cetero nulle fiant. Et si de cetero hujus modi vitree vel tabule sic facte fuerint, per visitatores provinciarum amoveantur. Qui autem fuerint transgressores ipsius constitutionis vel Paragraphi, graviter puniantur, et principales de locis irrevocabiliter expellantur, nisi per generalem Ministrum fuerint restituti.

[2]) Item thuribula, cruces, ampullae, et quaecumque vasa, vel imagines de auro, vel argento per obedientiam amoveantur et de coetero per eandem obedientiam nullatenus habeantur, nisi in crucibus vel aliis de praedictis essent aliquae reliquiae venerandae, vel nisi esset pixis, vel aliquod vasculum pro Christi corpore (ut moris est) reponendo, et de caetero calices simplices fiant in opere et pondus duarum marcarum et dimidiae non excedant.

[3]) Nec plures calices quam altaria habeantur, excepto uno pro conventu et ad haec custodes et Guardiani per obedientiam teneantur.

schmücken. Freilich genoß ja diese Hauptkirche des Ordens eine Sonderstellung — aber um nur einige andere Beispiele anzuführen: der ältere Campanile von S. Francesco zu Bologna stammt aus dem Jahre 1261, um 1278 beginnt man die Gewölbekirche in Piacenza. Was vermochte schließlich die Autorität selbst eines Bonaventura gegen die Ausschmückung der Kirchen mit Gemälden, kostbaren Geräthen und Stoffen in einer Zeit, als sich die mächtig emporstrebende Kunst, die von jenem Franziskanerthum die höchsten Anregungen erhielt, als sich die Freude der Menschheit an Farbe und Form keine Fesseln mehr anlegen ließ!

In Bezug auf die Ausstattung der Kirchen also haben die neu für die Franziskaner ins Leben getretenen Cisterzienserverordnungen keinen dauernden Einfluß gehabt — wohl aber ward beim Bau der Kirchen die Cisterzienseranlage der Ostparthien ein fast durchweg nachgeahmtes Vorbild. Es ist, wie erwähnt, jene Anlage eines geradlinig geschlossenen Altarhauses, das links und rechts von geradlinig geschlossenen Kapellen flankirt ist, jene Anlage, die vielleicht zuerst schon in Citeaux, sicher dann in Fontenay auftrat und die an den Cisterzienserkirchen am häufigsten wiederkehrende ist. Sie findet sich fortan nun auch an den Bettelmönchkirchen in Italien, und zwar im Norden wie im Süden. Der Unterschied der norditalienischen und der umbrisch-toskanischen Bauten besteht nur darin, daß die ersteren auch die dreischiffige Anlage und die Wölbung beibehalten, die letzteren ein einfaches Längsschiff mit hölzerner Decke erhalten, eine Form, die offenbar aus dem Verlangen nach größtmöglicher Einfachheit hervorgegangen ist. Gerade in dieser einfachen Form aber, bei der die Wirkung allein durch die Raumverhältnisse hervorgebracht wird, zeigt sich ein neues architektonisches Prinzip, das mit der Gothik eigentlich gar nichts zu thun hat, vielmehr bereits das eigentliche Prinzip der Renaissancekunst ist. Es tritt als solches in einen gewissen Gegensatz zu der thatsächlich gothischen Baukunst des nördlichen Italiens und will daher gesondert betrachtet sein. Schon an dem nächst S. Francesco in Assisi frühesten Bau: der 1230 gegründeten Kirche S. Francesco in Cortona geht in Toskana das von den Cisterziensern Ueberkommene in einem neuen Ganzen auf, während es seine Eigenthümlichkeit im Norden durchweg noch auf lange bewahrt. Im Norden auch findet eine andere Anlage der Cisterzienser, nämlich die am frühesten in Pontigny angewendete französische Ka-

thedralenanlage, deren Eigenthümlichkeit in einem Chorumgange mit radianten Kapellen besteht, Nachahmung. Wir werden in einer Anzahl von bolognesischen Bauten, die sich um S. Francesco in Bologna gruppiren, den schlagenden Beweis dafür erhalten, wie vielseitig bestimmend die Baukunst des älteren Ordens für die der Franziskaner geworden ist.

Nach diesen kurzen, ganz im Allgemeinen orientirenden Bemerkungen mag eine Betrachtung der Franziskanerkirchen am Platze sein. Natürlich kann es sich dabei nicht um eine vollständige Aufzählung und Geschichte aller in Italien vorhandenen Denkmäler handeln, sondern nur um eine Würdigung der verschiedenen baugeschichtlichen Entwickelungen nach ihren Hauptmonumenten. Unter den älteren, für diesen Zweck wichtigen litterarischen Hülfsmitteln ist neben Wadding's Annalen des F. Franziskus Gonzaga Werk: de origine Seraphicae religionis Franciscanae (Venedig 1603) zu berücksichtigen, wenn sich dasselbe auch weniger mit den Bauten selbst, als mit der Gründung der ersten Niederlassungen beschäftigt, ferner die leider zum Theil schwer zugängliche Litteratur der Guiden. Unter den neueren Geschichtsschreibern der Architektur bringt neben Ricci, Lübke, Schnaase namentlich Mothes in seiner „Baukunst des Mittelalters in Italien" manches Wichtige bei.[1]) Wo es nicht ausdrücklich anders bemerkt wird, beruhen meine Beschreibungen und Angaben auf von mir selbst vor und in den Kirchen gemachten Studien. Deren spezieller Aufgabe mußte es natürlich entsprechen, mehr Gewicht auf den Grundriß und die allgemeinen wichtigsten Merkmale, als auf die Details zu legen, deren kritische Würdigung und intime Betrachtung schließlich nur Sache eines praktisch erfahrenen Architekten sein kann. So wollen auch die fast durchweg auf eigenen Aufnahmen beruhenden, schematisch gezeichneten Grundrisse einer Anzahl von interessanten Kirchen Nichts als Hülfsmittel zum Vergleich sein.[2]) Eingehender behandelt wurden nur Bauten, die, bisher weniger bekannt und beachtet, einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Architektur verdienen, in Sonderheit solche, deren Kenntniß durch ihre jetzige Verwendung

[1]) Eine gewisse Vorsicht bei der Benutzung dieses Buches erscheint allerdings geboten, wenn es auch nicht verwundern darf, daß bei der ungeheuren Fülle der betrachteten Bauten sich im Einzelnen bei der Beschreibung und Datirung manche Irrthümer finden.

[2]) Sie sind alle im Verhältniß von 1 : 1000 gezeichnet.

zu profanen Zwecken erschwert wird. Es gehören dazu eine Anzahl norditalienischer Kirchen, die in der Napoleonischen Zeit in Nutzbauten umgewandelt worden sind. Dienen doch verschiedene dieser ehemaligen Andachtsstätten der friedlichsten aller mittelalterlichen Korporationen heute als Magazine für Waffen und Wehr der italienischen Armee. Bunte Waffenröcke und Ausstattungsstücke jeder Art füllten bis vor kurzem die herrliche Kirche zu Bologna, dichte Reihen von Geschützen diejenige zu Mantua. In anderen, wie in Parma und Bergamo, büßen dort, wo einst in stillen Stunden die Verzeihung für den Sünder erfleht wurde, Zuchthäusler ihre Verbrechen. In der Kirche zu Cremona dagegen, die als Hospital dient, stehen längsgereiht im luftigen Raume die Betten der Kranken — eine Verwendung, gegen welche wohl der Mann selbst, der sein höchstes Glück darin fand, die Aussätzigen zu pflegen, Nichts einzuwenden hätte. In manchen Städten endlich, wie in Mailand, Genua, Turin ist Nichts mehr von den Kirchen des heiligen Franz zu sehen — leider häufig nicht einmal eine Beschreibung, die genügte, sie vollständig in Gedanken zu rekonstruiren. Besser daran ist der Forscher im mittelitalienischen Gebiete, da hier die Ordenskirchen überall, selbst in den kleinsten Ortschaften, und zwar zum Theil unverändert erhalten sind und mit wenigen Ausnahmen, wie z. B. die von Pisa und Lucca, noch heute dem Kultus dienen.

Da die Bauten von Umbrien und Toskana gegenüber den norditalienischen eine besondere in sich geschlossene Gruppe bilden, der Süden aber keine besonderen Eigenthümlichkeiten aufweist, zerfällt eine Betrachtung der Monumente logisch in zwei Haupttheile, deren erster mit den holzgedeckten, deren zweiter mit den Gewölbekirchen sich beschäftigt. Vorausgeschickt aber muß eine Besprechung der ältesten, von Franz selbst gegründeten und bewohnten Klöster werden, wie der an die Hauptkirche des Ordens sich anschließenden Bauten.

II. Die ersten Niederlassungen.

Drei Kirchen sind es, die in der Bekehrungsgeschichte des jungen Kaufmannssohnes von Assisi eine bedeutsame Rolle spielen: S. Damiano, S. Pietro und S. Maria in Portiuncula. Bereits bei der Schilderung seines Lebens haben wir gesehen, welche geschichtliche Wichtigkeit die von den ältesten Quellen berichtete

Restaurirung dieser durch die Zeit halb zerstörten alten Bauten hatte, welche für die Gründung der drei Orden vorbildliche Bedeutung dieser Vorgang in der Auffassung der nächsten Nachfolger gewann. Etwas Geheimnißvolles bleibt aber auch für uns noch in diesen Dingen! Wie kommt es, daß gerade jene Kirchen übereinstimmende bauliche Eigenthümlichkeiten zeigen, die, ohne Zusammenhang mit der gesammten vorangehenden italienischen Kunst, in enger Beziehung zu französischen Bauten der Zeit stehen? Wie kommt es, daß nicht allein die erwähnten drei Kirchen jene dem Süden Frankreichs fast ausschließlich damals eigenthümliche Form der Wölbung: das spitzbogige Tonnengewölbe zeigen, sondern auch jene älteste Kapelle, die Franz selbst auf dem Berge Alvernia sich gebaut, daß eine ähnliche, nur nicht so ausgesprochene Form in einer der kleinen Zellen seines frühesten Lieblingsaufenthaltes, der Carceri, wiederkehrt? Es ist eine merkwürdige Thatsache, für die sich eine Erklärung schwer finden läßt — so Vieles weist darauf hin, daß Franz wie seinen Namen, so sein Wesen dem Süden Frankreichs verdankt, verdankt er ihm etwa auch die Kenntniß eigenartiger architektonischer Konstruktionen und die Fähigkeit, sie selbst auszuführen? Angesichts jener Bauten kann man daran fast nicht zweifeln und doch, wie der mich führende Mönch bei der Beschreibung der Portiuncula, ohne meine Gedanken zu ahnen, mir sagte — „war der Heilige kein Maurer"! Wie konnte er dann technisch nicht gerade nahe liegende Gewölbekonstruktionen anwenden, er selbst, wie die alten Biographen wollen, die Steine herbeischleppend und schichtend, nicht ruhend, bis er die Arbeit vollendet?[1]) Erklärende Vermuthungen müssen ohne jeden thatsächlichen Werth bleiben. In irgend einer Weise muß Franz sich, und zwar schwerlich durch Anschauung allein gebildete, technische Fertigkeiten erworben haben, die er wiederholt in seinem Leben verwerthet hat. In der Regel hatte er ja auch nur mit kleinen Verhältnissen zu thun, nur S. Pietro hat größere Dimensionen.

Wer aus Giotto's Fresko in der Oberkirche zu Assisi, welches die Beweinung des todten Franz vor San Damiano schildert (Abb. 38), sich eine Vorstellung von dieser Kirche machen wollte, würde eine sehr falsche Anschauung gewinnen. Man könnte sich wohl keinen größeren Gegensatz denken, als den zwischen jener

[1]) S. oben S. 12.

an die Dome von Siena und Orvieto erinnernden Fassade und der Wirklichkeit. Es ist ein schmaler, oblonger, vorn mit spitzbogigem, im hinteren Drittel mit rundbogigem Tonnengewölbe gedeckter kapellenartiger Raum mit rund geschlossener Apsis, viereckigen, rechts vom Chor gesondert sich anschließenden, mit runden Tonnengewölben gedeckten Seitenräumen, einer in der Mitte der rechten Wand heraustretenden, wieder spitzbogig gewölbten Kapelle. Rechts von der Kirche, nach dem kleinen Vorhof zu geöffnet, befindet sich eine dem heiligen Girolamo 1516 von Galeotto de' Bistocchi geweihte Kapelle mit den 1517 von Tiberio d'Assisi gefertigten Fresken einer Madonna mit Heiligen und der zwei Heiligen Rochus und Sebastian von 1522. Die einfache spitzgieblig geschlossene Fassade der Kirche befaßt jetzt diese Kapelle mit ein, während sie ursprünglich auf die eigentliche Kirche beschränkt war, wie das viereckige Portal und das Rundfenster darüber zeigen. Links an die Kirche schließt sich der kleine Hof mit den einst von Chiara und ihren Nonnen bewohnten kleinen, fast durchweg in den letzten Jahrhunderten erneuerten Klosterräumen an. Das Dormitorium mit Chor befindet sich über der Kirche selbst, das Refektorium, über welchem die Infermeria liegt, an der Ostseite des Hofes.[1]) — Man kann nun fragen, was von der zuerst 1030 erwähnten Kapelle erhalten ist und worin deren Wiederherstellung durch Franziskus bestand. (Abb. 44.) Cristofani hat in seiner ausführlichen Geschichte und Beschreibung der Kirche mit großer Wahrscheinlichkeit nachgewiesen, daß ihr ältester Theil der hintere, welcher von der Apsis bis zu dem jetzigen Hochaltar reicht, der spitzbogig überwölbte aber später hinzugekommen sei, und läßt Franz nur ausbessern, nicht selbst wirklich bauen.[2]) Mag er in dem ersten Theil seiner Behauptung auch Recht haben — und das verschiedene Niveau des Bodens, die verschiedene Höhe der Gewölbe weist sicher auf zwei Bauperioden hin —, so muß ich doch, gestützt auf die Vergleichung mit den noch zu besprechenden anderen Bauten, es als sehr wahrscheinlich betonen, daß gerade die spitzbogig gewölbten Theile den Antheil bezeichnen, den Franz an der Wiederherstellung gehabt.

„Nachdem der Heilige Gottes die erwähnte Kirche hergestellt,"

---

[1]) Abb. in Vincenzo Bini's Assisi (Orvieto 1824) Taf. VIII — XII (Chor, Oratorium, Dormitorium, Refektorium, Infermeria).

[2]) Storia della chiesa e chiostro di S. Damiano. Assisi, Sensi. 1882. S. 50 ff.

erzählt Thomas von Celano, „wanderte er an einen anderen Ort nahe bei der Stadt Assisi, wo er eine gewisse Kirche, die fast zerstört war, wieder aufzubauen begann, und nicht ließ er von dem guten Vorhaben ab, bis er Alles zur Vollendung gebracht.“[1]) Bonaventura weiß ihren Namen: „er begab sich an die Wiederherstellung einer einst dem heiligen Petrus geweihten Kirche, die weiter von der Stadt ab gelegen war, aus besonderer Verehrung, die er in der Reinheit aufrichtigen Glaubens für den Apostelfürsten hegte.“ Nun giebt es in der That dicht bei dem südlichen Stadtthore eine Kirche S. Pietro, deren Architektur auf jene Zeit hinweist, doch will für ihre Lage das „longius a civitate distans“ nicht recht passen. Dennoch muß sie die von den alten Biographen gemeinte sein, da in der weiteren Umgebung von Assisi keine andere existirt, die dem Petrus geweiht gewesen, und ein kleiner Mangel der Genauigkeit in der Ortsangabe bei dem nicht in Assisi heimischen Bonaventura nicht überraschen kann, zumal S. Pietro im XII. Jahrhundert thatsächlich noch außerhalb der Stadtmauern lag. Es ist ein dreischiffiger Bau mit einem nicht über ihn ausladenden Querhause, mit einer Kuppel über der Vierung und einer halbrunden Apsis, die an einen oblongen Chorraum gelegt ist. Die Seitenschiffe sind diesem entsprechend über das Querschiff verlängert und hier gerade geschlossen. Sechs einfache, viereckige Pfeiler mit ganz schlichter simsartiger Bekrönung tragen weitgerundete Spitzbogen, die man aber auf den ersten Blick noch für rund halten würde. Das Mittelschiff ist von einem etwas zugespitzten Tonnengewölbe, das durch acht fast ganz verhehlte Quergurte gegliedert wird, bedeckt.[2]) Die Seitenschiffe haben je drei etwas niedrigere flachrunde Tonnengewölbe, die, durch flache Rundquergurte geschieden, der Längenrichtung folgen. Die aus Backsteinen konstruirte, auf Pendentifs ansetzende Kuppel ruht über vier Bögen, von denen die zwei nach dem Querschiff sich öffnenden breitgespannte Spitzbögen sind, die anderen beiden aber rund, also nicht ganz

Abb. 45. S. Pietro in Assisi.

[1]) I Leg. III S. 689.

[2]) Mittelschiff nach Laspeyres 6,70 m lichte Weite; nördliches Seitenschiff 4,40; südliches 3,80 m.

dem zugespitzten Tonnengewölbe entsprechend. Im Chor und den Querschiffen befinden sich runde Tonnengewölbe, in den Querschiffen als eine direkte Fortsetzung der Seitenschiffgewölbe. Am linken Querschiffe ist später eine gothische viereckige Kapelle angebaut worden, die in ihren Details, namentlich den das Kreuzgewölbe tragenden Eckleisten mit antikisirenden Kapitälen, lebhaft an die späteren Kapellenanbauten der Unterkirche von S. Francesco, die wir in die Zeit um 1300 verlegten, erinnert und vermuthlich von demselben Architekten gebaut wurde.[1]) Sein Licht erhält das Längsschiff im Wesentlichen durch die Radfenster der Fassade und ganz schmale kleine rundbogige Fenster in den Seitenwänden, der Chor durch ein zweigetheiltes rundbogiges Fenster.

Die Fassade, welche nach einer querlaufenden Inschrift im Jahre 1268 zur Zeit des Abtes Rusticus ausgeführt wurde[2]), schließt sich an die in Assisi seit der Domfassade üblichen an, deren Hauptvorbild der Dom geworden. (Abb. 46.) In zwei Geschossen sich erhebend, die mit Rundbogenfries abgeschlossen sind, ist sie oben wagerecht geschlossen und durch Lisenen in drei Theile getheilt. Von den drei rundbogig gebildeten Portalen ist das mittlere größte von zwei Rundstäben eingefaßt, deren Kapitäle das eine mit vier Vögeln, das andere mit zwei Löwen in flachem Relief geschmückt sind, und mit einem Rahmen, der ebenso wie der Thürsturz mit zierlichen Rankenreben ornamentirt ist, umgeben. Drei reiche und schön gearbeitete Radfenster, die noch durchaus rundbogig gehalten sind, beleben das obere Stockwerk. — Die Seitenfassaden sind ganz schlicht, die Apsis ist durch zwei Lisenen mit Bogenfries gegliedert. Ein viereckiger Campanile erhebt sich über dem Ende des rechten Seitenschiffes.

Die Gründungszeit dieser zu einem Benediktinerkloster gehörigen Kirche ist unbekannt. Laspeyres, welcher sie in seinem höchst werthvollen Aufsatze über die Baudenkmale Umbriens[3]) bespricht und beschreibt, bemerkt, daß sie zuerst 1029 erwähnt wird. Die Mönche nahmen in der Mitte des XIII. Jahrhunderts die Regel

[1]) Die in ihr erhaltenen Freskenreste sind von einem schwachen lokalen Meister des XIV. Jahrhunderts, von dem sich auch sonst Fresken zu Assisi finden.

[2]) Pastor Petre gregis Christi fidissime regis hic fidei pure populus stans sit tibi cure hoc opus est actum post partum virgine factum mille ducenteni sunt octo sex quoque deni tempore abbatis Rustici.

[3]) Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen 1872. Bd. XXII S. 284.

der Cisterzienser an und wurden 1577 von Gregor XIII. gezwungen, das Kloster zu verlassen. In welche Jahre die Verwandlung der älteren Kirche in die Form, die wir heute gewahren, zu legen ist, muß zweifelhaft bleiben, da sich die Zahl der Inschrift offenbar nur auf die Fassade bezieht, jedenfalls vor 1253, in welchem Jahre sie von Innocenz IV. gelegentlich seiner Anwesenheit in Assisi geweiht wird.[1]) Auch dürfte es uns billiger Weise überraschen, der Konstruktion von Tonnengewölben in einer Zeit zu begegnen, in der durch die Bauten von S. Francesco und S. Chiara das Kreuzgewölbe in Assisi schon gang und gäbe geworden war; andrerseits, wollten wir der Legende Glauben schenken, die Franz mit dem Bau in Verbindung bringt, befänden wir uns, wie gesagt, in der Lage, erklären zu müssen, wie er im Stande gewesen, ohne Werkmeister zu sein, die technischen Schwierigkeiten der südfranzösischen frühgothischen Bauweise zu bewältigen.

Eines aber muß bestimmt hervorgehoben werden: daß S. Pietro, was seine Gewölbeanlage betrifft, eine in Italien ziemlich vereinzelt stehende Erscheinung ist. Eine Beziehung zu den apulischen Bauten, wie z. B. S. Maria Immaculata in Trani, S. Maria Assunta in Altamura, S. Giuseppe in Gaëta, in denen vorzugsweise das halbe Tonnengewölbe angewandt ist, dürfte schwerlich anzunehmen sein. Spitzbogige Tonnengewölbe kenne ich nur in einigen normannischen Kirchen, wie in der Kathedrale zu Siponto, der 1066 vollendeten Kirche S. Agostino zu Ravello, einer kleineren Kirche S. Niccolò bei Girgenti, in S. Niccolò e Cataldo in Lecce u. a., und außerdem in der Kathedrale von S. Leone im Urbinatischen, die 1173 neu gebaut wurde. Daß die letztgenannte, eine alte Basilika, die im erwähnten Jahre (?) und zwar, wie ich mit Schnaase annehme, unter französischem Einflusse in eine Pfeilerkirche mit spitzbogigen Tonnengewölben im Mittelschiff und Querschiff umgewandelt wurde, eine vorbildliche Bedeutung für S. Pietro gewonnen, wäre nicht undenkbar, aber auch nicht mit einiger Wahrscheinlichkeit zu behaupten, da sie in der reicheren Pfeilerbildung, in den ausgesprochenen Spitzarkaden, in dem Kreuzgewölbe der Vierung eine vorgeschrittenere Gothik repräsentirt, als S. Pietro, in welcher gleichsam zaghaft der neue Stil versucht wird.[2]) Das ungewisse Schwanken zwischen

[1]) Cristofani: Storie di Assisi I, S. 173.

[2]) Schnaase VII, S. 87. Mothes: S. 441. — d'Agincourt XXXVI, 20 u. 21.

Spitz- und Rundbogen, der einfache viereckige Pfeiler kehrt aber, ebenso wie die Eigenthümlichkeit, daß die Gurte der spitzbogigen Gewölbe rund gehalten sind, häufig in Kirchen der Provence im XIII. Jahrhundert wieder.[1]) Die Annahme eines bestimmenden, von diesen ausgehenden Einflusses wird daher schwerlich abzuweisen sein.

Die dritte Kirche, welche der heilige Franz wiederherstellte, dieselbe, in der er, durch die einfachen Worte des Evangeliums ergriffen, für immer sich der Armuth weihte, die seine und seiner Jünger eigentliche Heimath wurde: die Portiuncula, die heute noch klein und unscheinbar in Mitten der gewaltigen Basilika S. Maria degli Angeli als segenspendendes Heiligenthum verehrt wird, gehörte dereinst den Benediktinermönchen vom Berg Subasio. „Vor alten Zeiten erbaut," erzählt Thomas von Celano, „lag sie verlassen damals und wurde von Niemand mehr besucht. Als sie der Heilige Gottes so zerstört sah, ward er von frommem Mitleid bewegt, da er vor Verehrung für die Mutter aller Güte glühte, und begann daselbst dauernd sich aufzuhalten. Es geschah aber, daß das dritte Jahr nach seiner Bekehrung begann, nachdem er die schon erwähnte Kirche wiederhergestellt." Fast wörtlich wiederholt dies Bonaventura. Es ist ein ganz kleines, oblonges, mit spitzbogigem Tonnengewölbe überwölbtes Kirchlein mit halbrunder Apsis, spitzem Dach, einer einfachen runden Thüre an der Fassade und einer gleichen an der einen Seitenwand.[2]) Sie wurde der Mittelpunkt des ersten Klosters, das Franz für sich und seine Jünger gründete, und damit die Wiege des ganzen Ordens. Gar einfach muß diese erste Niederlassung gewesen sein, an deren Stelle sich jetzt die mächtige Kirche mitten im fruchtbaren, reich angebauten Thale erhebt. Von den schmucklosen kleinen Hütten, in denen die Brüder jeder einzeln, um ungestörter dem Gebete und den Selbstprüfungen obliegen zu können, lebten, wäre wohl wenig zu sagen gewesen, wäre uns selbst eine Anschauung in alten Abbildungen

[1]) Man vergl. die Kirchen von Vaison und andere, sowie den betreffenden Abschnitt bei Schnaase IV, S. 487 ff.

[2]) Abb. bei d'Agincourt XXXVI, 26—29. Wadding z. J. 1213. I, S. 156, weiß nach Marianus von einer anderen kleinen Kirche zu erzählen, die Franz zwischen S. Gemini und Porcaria zu Ehren der Maria erbaut habe „in Allem der Kirche S. Maria degli Angeli gleich".

erhalten worden.[1]) War schon das Heiligthum selbst so klein und ärmlich, wie mußten es erst die Zellen sein![2]) Eine derselben, in welcher der alten Tradition nach der Heilige gestorben ist, befindet sich, in eine Kapelle verwandelt, unweit der Portiuncula selbst, mit eingeschlossen in die große Basilika; eine andere unterhalb der Rosenkapelle.

Schwer fällt es, sich heutzutage in jene Zeiten zurückzuversetzen, erblickt man die umfänglichen Bauten, die in der Aufeinanderfolge der Jahrhunderte diesem berühmten Wallfahrtsorte sein imponirendes jetziges Gepräge gegeben. Welches immer der historische Werth des Portiuncula-Ablasses sein mag, sein Ansehen ist von Jahr zu Jahr gestiegen, und für die Tausende, die ihn zu suchen kommen, ist die Kirche gerade groß genug. Nach einer alten Tradition, die in Salvator Vitali's „Paradisus Seraphicus" (Mailand 1645) ihren schriftlichen Ausdruck gefunden, waren es zuerst vier Eremiten, die vom heiligen Cyrillus mit einem Bruchstück vom Grabe der Maria nach Italien gesandt und vom Papste Liberius in's Spoletaner Thal gewiesen, der Maria ein Heiligthum gründeten, das mit einem Bilde der Himmelfahrt Mariä geschmückt und später, nachdem es Benedikt 576 für seinen Orden erhalten, S. Maria degli Angeli genannt wurde.[3]) Es war kein eigentliches Kloster, nur eine ‚portiuncula terreni'. Die Kluniazenser, dann die Cisterzienser besaßen sie, bis 1075 die Mönche sich in die Abtei des Monte Subasio zurückzogen und das zerfallene Kirchlein sich selbst überließen. Pica, so sagt die Legende, pflegte dort zu beten und empfing dort die Ge-

---

[1]) Die Ansicht des ersten Klosters, die nach einer Zeichnung des Providoni dem „Collis Paradisi" des Padre Angeli beigegeben ist, beruht natürlich vollständig auf Phantasie.

[2]) Lehrte Franz doch nach Th. v. Cel. II Leg. (III, 2. S. 92) die Seinen ärmliche Behausungen zu machen, aus Holz, nicht aus Stein, und sie als Hütten in einfachster schmuckloser Form zu bilden.

[3]) Vergl. hierfür und für die folgende Beschreibung vor Allem Cesare Guasti's besonders eingehendes Buch: La basilica di S. M. degli A. Firenze (Ricci) 1882. — Barnabé: La Portioncule. Foligno (Campitelli) 1884. — Sowie die älteren Manuskripte: Bartoli liber indulgentiae S. M. de Angelis (1325). Grimaldi: Dissertazione (1804), ein Memoriale aus dem XVIII. Jahrh. — Ferner Salvatore Vitali: Paradisus Seraphicus. Portiuncula sacra. Milano 1645. — Angeli's Collis Paradisi 1704. — Cristofani: Guida und Storie di Assisi. — Da Solero, P. Amadeo: Gloria della sacra Porziuncula. Perugia 1858. — Perilli: Relazione storica sul risorgimento della Basilica degli Angeli. II. Ausg. Rom 1842.

wißheit, einen Sohn zu gebären. Und für Diesen wurde es nun, nachdem er es restaurirt und von den Benediktinern erhalten, die eigentliche Heimath. Von einer ersten baulichen Vergrößerung durch Pietro Cattaneo, die von Franz gemißbilligt und zerstört wurde, erzählt schon Thomas von Celano.[1]) Dann trat nach dem Tode des Franz eine erneuerte Erweiterung ein, vermuthlich der Neubau einer die Portiuncula einschließenden Kirche, der von Nikolaus IV. (s. Breve bei Wadding) 1288 erweitert und geschmückt wurde. Was Cristofani in seinem Guida wohl nach Grimaldi von ihrer Kreuzform sagt, entbehrt jeder historischen Begründung. Wir wissen nur aus einem vom 24. Februar 1333 datirten Briefe des Oddo von einer Loggia: „logia supra portam sacri loci de Portiuncula", die gleichzeitig Bartoli „miri operis fabricata" nennt und noch Pius II. am 11. Juli 1460 in einem Breve erwähnt. Von verschiedenen Altären und einem Bilde der Himmelfahrt über dem Hauptaltar spricht Vitalis auf Grund ganz alter Beschreibungen. Im XV. Jahrhundert aber schon bestand ein Chor, der wahrscheinlich als erste Erweiterung an die Hinterwand des Kirchleins angebaut und durch Perugino mit einer durch den späteren Abbruch des Anbaus theilweise zerstörten, jetzt arg restaurirten Kreuzigung geschmückt wurde. Er findet sich noch auf Providoni's Abbildung im Collis Paradisi (p. 46) und wurde 1700 zerstört. Daß ein anderer Laienchor über der Kirche von Bernardino da Siena 1438 gebaut worden sei, wie Grimaldi wohl nach der „Umbria Serafica" (z. J. 1438) will, hat keine historische Begründung. Im Jahre 1569 wird dann von Giacomo Barozzi de Vignola der große jetzige Bau begonnen, nach dessen Tode (am 7. Juli 1573) von Galeazzo Alessi und später von Giulio Danti fortgesetzt und vollendet.[2])

Die triumphale Kirche S. Maria degli Angeli (Abb. 47) hat ein dreischiffiges, von je fünf Kapellen flankirtes Langhaus mit Rund-

[1]) II Leg. III 2 S. 92.

[2]) Maaße nach Cristofani L. 127 m, Br. 64 m. Grundriß bei Barnabé. Vergl. Egnatio Danti: Le due regole della prospettiva pratica di J. B. de Vignola. Roma Zanetti. — Baldinucci. Florenz 1728 III p. 321—326. Die Daten nach Guasti: $^{25}/_{3}$ 1569 Grundsteinlegung, Chor 1622 angefangen. Sakristei 1624. Zwischen 1637 und 1639 der 4. Pfeiler der Kuppel errichtet. Von 1678—84 der Campanile (capomaestro dess. Francesco da Firenze), 1776—1777 Bleidach der Kuppel. 27. Okt. 1791 schlägt Blitz in Kuppel. 1831 und 1832 verursachten Erdbeben Einbrüche. Im Breve vom 26. Febr. 1836 bestimmt Gregor XVI. Restauration (Luigi Poletti und Luigi Ferri) 8. Sept. 1840 neue Weihung.

bogen auf Pfeilern. In der Mitte des nicht ausladenden Querschiffes erhebt sich eine großartige Kuppel. Der sehr tiefe Chor, neben dem links gesondert ein kleiner Chor, rechts die Sakristei liegt, ist mit einer halbrunden Apsis geschlossen. Oestlich von der Sakristei befindet sich der Garten, in dem die dornenlosen Rosen blühen, und dicht bei ihm die Capella delle Rose, welche die kleine Zelle des Franz, in der der Versucher ihm nahe trat, einschließt. Angeblich (nach Bartoli) war es Bonaventura, der ein kleines Oratorium über ihr bauen ließ, dem dann 1435 Bernhardin von Siena einen etwas größeren Raum hinzufügte, der wie jenes von Tiberio d'Assisi ausgemalt wurde (s. o. S. 176). Südlich von der Kirche aber erstreckt sich das Kloster, das 1288 vergrößert, in den Jahren 1527, 1559 und 1606 ausgebaut wurde, nachdem schon 1473 Bernhardin von Siena eine von einem „ser Mariotto" hinterlassene Summe von 200 Gulden dazu verwendet hatte, ein im Bau begriffenes Dormitorium zu vollenden.[1]) 1615—20 und 1640 wurden Anbauten zur Aufnahme der Fremden ausgeführt. Unter den für das Kloster thätigen Künstlern befindet sich nach Vasari auch Michelozzo, der 1486 einen Aquädukt baute. Doch kehren wir nach dieser Exkursion in spätere Zeiten zu Franz und seinen anderen ersten Niederlassungen zurück.

Wer einen wahrhaft ergreifenden Einblick in das stille Gott geweihte Leben des Franz in den ersten Zeiten nach seiner Bekehrung thun will, der versäume es nicht, auf steil am Monte Subasio ansteigendem Pfade von Assisi aus nach den Carceri zu wandern, jenem in jäh abfallender Schlucht mitten im üppigsten Grün versteckten Heiligthum. Es ist ein Platz wie geschaffen zur Selbstbetrachtung und Weltvergessenheit: eingezwängt zwischen die Berge, die vortretend den Ausblick auf die Städte Assisi und Spello versperren, dabei doch aus seiner Verborgenheit hinausschauend auf das in der Tiefe grünende Thal. Wie die Portiuncula erhielt Franz auch diesen Ort von den Benediktinern und schuf damit für sich und seine Anhänger eine andere heimliche Stätte, in welcher er mit ihnen beglückenden und reinigenden Betrachtungen ungestört nachhängen konnte. Bartholomäus Pisanus erzählt uns, daß die Zellen der Brüder hier aus geflochtenen Baumzweigen gebildet waren. Was aus der ältesten Zeit noch erhalten ist, sind einige

[1]) Bernhardin's Brief bei Guasti a. a. O. S. 93.

kleine Räume, deren einer, die in den Steingrund vertiefte Lagerstätte des Heiligen umschließend, wieder mit einem spitzbogigen Tonnengewölbe gedeckt ist. Die übrigen wenig Interesse bietenden Baulichkeiten, die sich an einen kleinen Hof anschließen, stammen wohl zumeist von der nach 1376 von P. Paolo Trinci angeordneten Vergrößerung, der ein Dormitorium mit acht Zimmern baute. Einer alten Tradition zufolge fügte dann Bernhardin von Siena ein zweites kleines Dormitorium hinzu und errichtete das mit einem Tonnengewölbe gedeckte Kirchlein, das nach Anderen auf Franz selbst zurückgeht, jedenfalls aber schwerlich später als im XIV. Jahrhundert entstanden ist.[1]) Es ist wenig, was der Forscher hier erfährt, desto mehr aber, was der in stille Erinnerung vertiefte Wanderer empfindet, hört er von dem ganz allein zurückgebliebenen Bruder mit liebevoller Ausführlichkeit alle die sinnigen alten Legenden erzählt, die mit ihm das einzig Lebendige in dieser Einsamkeit sind — wie auf das Gebet des Mannes, dem die Natur als ihrem Liebling gehorchte, der mächtig in's Thal abstürzende Waldstrom sein Rauschen eingestellt, um nicht die schwache Stimme des betenden Bruders zu übertönen; wie die Vögel auf der grünen Eiche sich versammelt, seinen Segen zu empfangen; wie blitzend aus der Erde hervor ihm der ersehnte Brunnen entgegen gesprudelt; wie scheu aus diesem frommen Kreise der Teufel sich in die Bergestiefen geflüchtet!

Dann wieder hinabsteigend in's Thal finden wir einen anderen Lieblingsaufenthalt des Franz, an dem er mit den ersten beiden Jüngern lange verweilte, wo sich die anderen Alle zu ihm fanden, der eigentliche Sitz der jungen Gemeinde, bevor sie sich in Portiuncula niederließ, das Sanctuarium von Rivotorto, — jetzt eine neu über einem kleinen Oratorium des Heiligen errichtete Kirche, an deren Stelle vor dem i. J. 1853 erfolgten Erdbeben eine ältere um 1640 vollendete, 1645 geweihte stand, von deren schlichter Fassade und tonnengewölbtem dreischiffigen Innern wir einen Begriff aus zwei Abbildungen bei Bini (Taf. XVIII und XIX) erhalten können.

Nicht aus eigener Anschauung bekannt ist mir der sogenannte Speco oder Eremo di S. Francesco, der ungefähr 12 Kilometer von Narni entfernt als zeitweiliger Wohnort desselben verehrt wird. Es ist eine Grotte, in deren Nähe sich eine kleine mit

[1]) Abb. bei Bini a. a. O. T. XIII—XVII.

einigen Wandgemälden des XIV. Jahrhunderts geschmückte Kapelle befindet. In den Stein gehauen auch sind die wenigen Räume: das Dormitorium, Oratorium und Refektorium, die als Wohnort des h. Franz in dem Kloster bei Greggio, das il monte di S. Francesco heißt, verehrt werden. Doch würde es zu weit führen, wollten wir alle die Plätze in Italien aufsuchen, die durch die Erinnerung an einen vorübergehenden Aufenthalt des Franz geweiht sind, da sie kein kunstgeschichtliches, sondern nur ein religiöses Interesse haben.[1]) Zu einem Orte aber, der in den Augen des gläubigen Katholiken fast die größte Bedeutung unter allen Heiligthümern des Franz hat, müssen auch wir pilgern, zu dem hoch auf dem Berge Alvernia gelegenen Kloster, das auf der Stelle erbaut worden, an welcher Franz die Vision des Seraphs, der ihm das Siegel der vollendeten Christusähnlichkeit aufdrückte, hatte. Treten wir, auf ermüdend steilen Pfaden zu der Höhe gelangt, nach kurzem, eine Welt von Schönheit umfassenden Blick durch das Thor in den kleinen Vorhof ein, so liegt gerade vor uns die kleine Kirche degli Angioli, die, der Tradition nach vom Grafen Orlando nach Zeichnung des Franz oder von Franz selbst gebaut, jedenfalls der älteste Theil des ganzen Klosters ist. Sie ist mit spitzbogigem Tonnengewölbe bedeckt, also wiederum in dem wie es scheint Franz eigenthümlichen Stil, und wurde nach Wadding unter Innocenz 1252 erweitert.[2]) Mehrere Werke der späteren Robbiaschule: eine ‚Geburt Christi', eine Darstellung des im Grabe von Maria und Johannes gehaltenen Christus, sowie eine ‚Madonna della Cintola' von Andrea bilden ihren Hauptschmuck. — Von der ursprünglichen Anlage des Klosters, rechts von der erwähnten Kirche, ist in dem jetzigen, um zwei Höfe sich gruppirenden Komplex von Baulichkeiten Nichts mehr zu erkennen. Wir wissen nur, daß Alexander IV. in einer Bulle vom Jahre 1255, 10. April, den mons Alverniae in seinen besonderen Schutz nimmt und anordnet, daß einige Brüder beständig daselbst leben.[3]) Am

[1]) Wer sich über sie unterrichten will, möge zu einem Buche des P. Ambrogio Mariani: Reminiscenze d'un pellegrino (Firenze 1882) greifen.

[2]) Die drei Quergurte stammen wohl von der Restauration her. Außen befindet sich neben einem angeblich dem Grafen Orlando angehörigen Wappen mit drei Bildern eine der Schrift nach aus dem XIV. Jahrhundert stammende Inschrift: ‚S. Baldasarre di Franciescho de Chatani da Chiusi e suorum', also eine Begräbnißstätte. — Vgl. Wadding: Annal. I, S. 156.

[3]) Wadding z. J. 1255. III. Bd. — Chavin: Vie de S. F. S. 345.

20. August 1260 findet dann im Beisein von Bonaventura und sieben Bischöfen die Einweihung der Kirche als ‚Santa Maria degli Angeli e di San Francesco' statt.[1]) Im Jahre 1264 baute Simone Conte di Battifolle e di Poppi an der Stelle, wo Franz die Stigmata erhalten, die kleine, mit zwei Kreuzgewölben gedeckte ‚Chiesa delle Stimate', die viel später durch einen langen, mit späten Fresken geschmückten Gang mit der an die Chiesa degli Angeli rechtwinklig stoßenden größten Kirche verbunden wurde.[2]) In ihrer Mitte befindet sich der geweihte Fleck, der durch ein die Stigmatisation darstellendes Relief, offenbar eine Florentiner Arbeit aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, bezeichnet ist. An der Altarwand prangt ein prachtvoller großer Andrea della Robbia: Christus am Kreuz, zu dessen Seite Maria, Johannes, Franz und Hieronymus zu sehen sind.

Die dritte größte Kirche endlich, die jetzt den Mittelpunkt der ganzen unregelmäßigen Anlage bildet, wurde 1348 von Tarlato, Graf von Chiusi und Pietramala, und Giovanna seiner Gemahlin, contessa di Santa Fiora begonnen[3]), aber erst im XV. Jahrhundert von der Signoria von Florenz, welche von Eugen IV. das Protektorat erhalten hatte, vollendet. Nach Wadding's Angaben, die mit Vorsicht aufzunehmen sind, wurde der Chor im Jahre 1465, die Kirche selbst von Dominicus Bartolus 1486, von demselben der Thurm 1490 (nach Chavin 1489) errichtet. Es ist ein einschiffiger, aus vier Jochen bestehender Raum mit zwei kleinen Kapellenausbauten links, einem rechts, und kleinem rechtwinkligen Chor. Ein Portikus mit Kreuzgewölbe auf einfachen viereckigen Pfeilern ist vor die Fassade und die rechte Seitenwand gelegt.

Zahlreiche Werke der Robbia bilden den Schmuck der Altäre,

[1]) Wadding I, S. 156. Vitale: Chronica Seraphici montis. Pag. 188. — Fra Lino Moroni: Descrizione e storia del sacro Monte della Vernia. Florenz 1621.

[2]) Die schon von Chavin gegebene Inschrift lautet: A. D. 1264 feria 5, post festum Assumptionis gloriose virginis Marie comes Simon filius illustris viri comitis Guidonis Dei gratia in Tuscia palatinus fecit fundari istud oratorium ad honorem beati Francisci ut ipse cui in loco isto Seraph apparuit sub anno Domini 1225 infra octavam nativitatis ejusdem virginis et corpori ejus impressit stigmata Jesu Christi consignet eum gratia Spiritus sancti.

[3]) Inschrift an Fassade: † A. d. 1348 nobilis miles dominus Tarlatus de Petra mala et domina comitissa Johanna de Sancta Fiora uxor ejus edificari fecerunt istam ecclesiam ad honorem beate Marie semper virginis. — Ueber dem Eingangsthor die Wappen von Florenz, Eugen IV. und der Genossenschaft der ‚Arte della Lana'.

vor Allem die entzückenden Darstellungen der Verkündigung und der Geburt Christi von Andrea in zwei hübschen Renaissancekapellen, die nach Inschrift 1479 von einem ‚Jacobus Britii de plebe Sancti Stephani' gegründet wurden. Ferner von demselben Meister eine große ‚Himmelfahrt Christi', eine weniger bedeutende Maria mit Kind und den Heiligen Onofrius, Antonius Eremita, Franz und Magdalena, sowie zwei Statuen des Franz und Antonius von Padua. Von Giovanni della Robbia dürfte die in der Endkapelle des Portikus befindliche Beweinung Christi herrühren.

Verschiedene kleine Kapellen endlich vollenden die malerische, auf unebenem Terrain vertheilte Klosteranlage, an den Sonntagen auch noch heute das Ziel von großen Schaaren der Thalbewohner, die unverdrossen im Sonnenbrande den mühsamen Weg von vier Stunden zurücklegen, um droben, dem Rufe der kleinen Glocken folgend, in dem Segen bringenden Kirchlein ihres geliebten Heiligen hinzuknieen und zu beten, dann aber in mannigfachen Gruppen gelagert die mitgebrachten einfachen Erfrischungen zu genießen, der erquickenden Schattenkühle unter den wunderbar herrlichen Buchen sich zu erfreuen. Es ist gut sein da droben, und von allen Stätten, an denen das Gedächtniß des Heiligen lebt, doch die allerherrlichste.

Nach dem Aufenthalte und den verzehrenden innerlichen Erfahrungen auf Alvernia eilt das Leben des Franz schneller dem Ende entgegen. Krank liegt er in Siena danieder, als die Brüder seinen Rath suchen für einen Klosterbau. Ob uns seine Meinung nun wirklich in den von Wadding überlieferten Worten erhalten ist, dürfte schwer zu entscheiden sein, doch finden sie hier, am Schlusse der Besprechung der ersten Franziskanerniederlassungen, wohl mit Recht ihre Stelle, da sie, glaubwürdig an sich, uns noch einmal vergegenwärtigen können, wie einfach dieselben waren, wie weit entfernt von der Großartigkeit der Anlagen, denen wir im folgenden Abschnitt unsere Aufmerksamkeit zuwenden. „Die Brüder," erwiderte er den fragenden Abgesandten, „sollen gehen und einen großen Graben machen lassen im Umkreis des Stück Landes, welches sie für die Anlage der Aedicula erhalten haben, und es anstatt der Mauern mit einem guten Zaune umgeben und einfriedigen zum Zeichen der heiligen Armuth und Demuth. Auch sollen sie ärmliche Hütten bauen lassen aus Lehm und Holz und einige Zellen, in denen die Brüder bisweilen beten können und

arbeiten, damit sie ehrlicher leben und den Müssiggang vermeiden. Die Kirchen auch sollen sie enger bauen, denn weder der Predigten wegen, noch einer anderen Veranlassung halber dürfen sie schmuckreiche Tempel von großer Geräumigkeit oder Masse bauen."[1]) Dem schlichten Vorbild der Portiuncula mögen alle jene ersten Niederlassungen in den verschiedenen Städten Italiens gefolgt sein — fast überall finden wir sie zuerst außerhalb der Städte erwähnt, bis die zu groß gewordene Zahl der Mönche dem Drängen der Bevölkerung nachgiebt und das von reichen Freunden geschenkte Land wie die von den Bischöfen ihnen zugewiesenen Kirchen innerhalb der Mauern in Besitz nimmt. Damit beginnt dann auch bald der Bau größerer Kirchen, die nichts mehr gemein haben mit jener ersten eigenartigen Reihe von Bauten, die, wie wir gesehen haben, von Franz selbst bis in die architektonische Eigenthümlichkeit der Gewölbe hinein festgestellt wurden.

III. Die holzgedeckten Kirchen in Umbrien und Toskana.

Der im Jahre 1228 begonnene Bau von S. Francesco in Assisi, den wir ausführlicher schon betrachtet haben, gab das erste Zeichen für die Errichtung zahlreicher anderer Kirchen in ganz Italien. Daß er gleichwohl nur für wenige vorbildlich geworden ist, mag seinen Grund darin haben, daß der kapellenlose einfache Raum den Bedürfnissen der mönchischen Religionsübungen nicht entsprach, daneben auch darin, daß eine noch größere Einfachheit angestrebt wurde, die vielleicht durch bestimmtere Vorschriften geboten wurde. Jedenfalls scheinen nur zwei oder drei Kirchen in Umbrien jenem Hauptbau des Ordens nachgebildet worden zu sein, am unzweifelhaftesten jene der geliebten Schülerin

[1]) Die Stelle findet sich bei Wadding z. J. 1226 II, S. 128, nach Barth. Pis. lib. conf. XII, 23 fr. 16. Vergl. auch Speculum S. F. I. c. 10. Vadant et faciant mitti magnam carbonariam in circuitu terrae, quam pro aediculae situ acceperunt, et pro muro bona sepe circumdent et circumvallent in signum sanctae paupertatis et humilitatis. Domos etiam construi faciant pauperculas ex luto et lignis et aliquas cellulas, in quibus fratres possint aliquando orare et laborare ad majorem honestatem et ad vitandam otiositatem; Ecclesias etiam angustiores aedificare debent; nec enim sermonum ergo aut alia quacumque occasione templa speciosa aut magnae capacitatis vel molis aedificare debent. Carbonaria offenbar das italienische Carbonaja, das neben der ursprünglichen Bedeutung auch ‚Stadtgraben' bezeichnet.

des Franz: der heiligen Chiara in Assisi geweihte.[1]) Seit 1212 hatte diese mit ihren Nonnen in San Damiano gewohnt. Dann, als der Raum daselbst bei deren rasch sich mehrenden Anzahl viel zu klein wurde, erbaten die Schwestern sich die dem Kapitel gehörige Kirche S. Giorgio, die ihnen durch Vermittlung des Kaplans Alexander's IV., Giovanni Compatre, späteren Bischofs von Anagni, 1257 überlassen wurde.[2]) Filippo da Campello wird beauftragt — demnach 1257, nicht 1253, wie Schnaase und Mothes wollen — die neue Kirche zu bauen, die 1260 so weit vollendet war, daß in diesem Jahre Alexander IV. in einem an die Bischöfe von Assisi, Perugia und Spoleto gerichteten, von Subiaco am 9. September datirten Breve die Uebertragung des Leichnams der 1255 heilig gesprochen Chiara anordnen konnte, welcher Akt am 3. Oktober unter großer Betheiligung der Bevölkerung stattfand. Fünf Jahre später weihte Clemens V. die Kirche. Erst damals dürfte der Bau also wohl wirklich beendigt gewesen sein. Urkundlich ist, so viel ich weiß, Filippo de Campello als Urheber desselben nicht nachgewiesen; noch der ‚Collis Paradisi' nennt anstatt seiner Jacopo Alemanno (Tit. LI, S. 104), doch erscheint es sehr wahrscheinlich, daß der Vollender von S. Francesco, der, wie wir sahen, 1253 dort noch thätig war, auch diese der Oberkirche des Heiligen treu nachgebildete Kirche baute. Sie ist wie jene einschiffig mit Querschiff und polygonem Chor und zeigt dieselbe Bildung der Gurte, Leisten und Gewölbe. Die am Ende des Längsschiffes links angebaute Kapelle der heiligen Agnes verräth den später ausgebildeten Stil der Kapellen an der Unterkirche, dieselben antikisirenden Kapitäle der Gewölbeträger, ähnliche inkrustirte Marmorbekleidung. Auch die Fassade (Abb. 48) wiederholt diejenige von S. Francesco, nur daß hier das Portal einfach und rundbogig, das gothische Radfenster im Detail etwas verschieden ist. Mit Schnaase kann ich in den mächtigen auf der Erde aufsitzenden Strebebögen nur eine sklavische Nachahmung der dort richtiger

[1]) Vergl. Wadding, Bd. IV, z. J. 1260, S. 146. — Bruschelli (Bini) S. 37 ff., wo auch Abb. der Fassade Taf. IV. — Laspeyres in Erbkam's Bauschrift a. a. O. S. 292. — Schnaase VII, S. 113. — Cristofani: Guida, S. 30. — Cristofani: Storia di S. Damiano, S. 109 ff. — Derselbe: Storie di Assisi, S. 171. — Mothes, S. 454. — Guardabassi: Indice guida, S. 14. — Photographieen Alinari, Lunghi, Carloforti.

[2]) Instrument wiedergegeben in einer Bulle Alexander's IV. im Kloster von S. Chiara, angefertigt in Gegenwart des Bischofs von Assisi: Niccolò di Carbio oder Calvi.

motivirten erblicken, da das abfallende Terrain, das Burckhardt zur Erklärung nimmt, auf der Nordseite gar nicht, auf der Südseite nur wenig in Betracht kommt.

Früher als S. Chiara aber entstand ein anderer Bau, der, wie mir scheint, zweifellos die Hauptkirche in Assisi zum Vorbild nahm, es ist die Kirche S. Francesco in Perugia, deren ursprüngliche Gestalt selbst unter dem 1748 nach Zeichnungen des Pietro Carattoli aufgeführten Neubau erkennbar, aber so viel ich weiß noch nie berücksichtigt worden ist.[1]) Ueber die Entstehungszeit ist nichts Genaueres bekannt, ein Guida von 1784 sagt: um 1230. Jedenfalls fällt sie vor 1286, da eine ihrer Glocken mit: ‚1286 Magister Joannes pisani me fecit, bezeichnet ist.[2]) Der moderne Bau folgt dem alten Grundriß und ist nur über die alte Fassade, von welcher der untere Theil noch innerhalb des Neubaues erhalten, um ein Stück verlängert. Es war eine einschiffige Kirche mit drei Kreuzgewölben, deren Spannung sich noch aus den alten, wenig vortretenden Strebepfeilern entnehmen läßt (drei auf jeder Seite), mit einfachem Querschiffe und einem in $^5/_8$ geschlossenem polygonen Chor, der, wie in Assisi, unmittelbar auf das Querschiff folgt. Außen sind in die Ecken desselben zwei halbrunde thurmartige, jenen in Assisi ähnliche Strebepfeiler gestellt. Die Fenster waren einfach spitzbogig. An der Südseite des Längsschiffes befindet sich, an das Querschiff anstoßend, eine

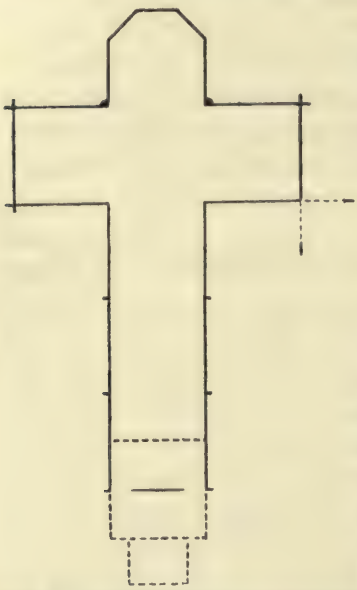


Abb. 49. Die Kirche S. Francesco zu Perugia.

[1]) Vergl. Guida al forestiere per la città di Perugia. 1784 (Costantini) S. 299. — Guida di Perugia von Raffaele Gambini 1826. — Mariotti, lettere pittoriche perugine, erwähnt S. 59 eine ‚descrizione della chiesa di S. Francesco', die ich nicht eingesehen habe. — Guardabassi: Indice guida S. 175. — Auf meinem Grundrisse gebe ich die modernen Anbauten in punktirten Linien an.

[2]) Guardabassi a. a. O. Eine andere bez.: 1352 Magister Angelus et filii ejus Nicolaus et Joannes de Urbe veteri me fecerunt. Eine dritte: 1405 Magistri Joannes et Andreas Pisani me fecerunt.

mit rothen und weißen Steinen inkrustirte gothische Kapelle mit rundbogig geschlossenen Doppelfenstern, die etwa aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts stammt. Am nördlichen Querschiffe ist das Gewölbe des abfallenden Terrains wegen durch zwei Strebebögen gestützt. — Die im Innern nicht in völliger Breite erhaltene untere Hälfte der alten Fassade zeigt eine ganz ungewöhnliche Inkrustirung in weißem und rothem Stein. In der Mitte befindet sich unter einer von gothischen Halbsäulchen getragenen rundbogigen Blendarkade ein rundbogiges Portal, über dem ein kleines Radfenster angebracht ist, links und rechts davon waren innerhalb eines viereckigen einrahmenden, mit runden Medaillons geschmückten Streifen, der die ganze Wandfläche umspannt, je zwei rundbogige Nischen, unter denselben eine Reihe von vertieften fensterartigen, im Kleeblattbogen geschlossenen Feldern — das Ganze also ein wunderliches ornamentales Gebilde.

Von anderen Kirchen, die vielleicht auf S. Francesco in Assisi zurückgehen, möchte ich vermuthungsweise die gleichnamige in Terni erwähnen, die jetzt ganz modernisirt dreischiffig ist, jedenfalls aber früher, wie die mit ihren Tragleisten erhaltenen alten Gewölbe beweisen, ein aus drei Jochen bestehendes, einfaches Hauptschiff, ein Querschiff und eine an ein Chorgewölbe sich schließende Apsis hatte. Sie soll 1265 gebaut, 1445 durch die Seitenschiffe vergrößert worden sein, nach Guardabassi (S. 314), der seinerseits auch die Verwandtschaft mit dem Bau in Assisi betont.

Ferner die aus dem XIII. Jahrhundert stammende S. Francesco in Gualdo Tadino, die später verändert wurde und eine Kuppel erhielt, ursprünglich aber zwei Gewölbe im einfachen Längsschiffe, Gewölbe an der Vierung, rechts eine Art Kreuzarm mit zwei hintereinander geordneten Kreuzgewölben, und einen siebenseitigen Chor besaß. Guardabassi (S. 95) vermuthet, wohl auf diese entschiedene Verwandtschaft mit den Bauten in Assisi hin, in dem Architekten den Philippus de Campello.

Ob die dem Niccolò Pisano zugeschriebene Dominikanerkirche in Viterbo, S. Maria della verità, Beziehungen zu S. Francesco hat, muß ich dahingestellt sein lassen, da ich leider keine Notizen über sie besitze und nur durch die Beschreibung bei Mothes (S. 749) veranlaßt werde, sie hier zu erwähnen. — Vermuthlich lehnt sich auch S. Francesco in Cascia, die gewölbt

ist, die Kreuzform und eine Fassade von 1428 hat, an den Hauptbau des Ordens an.[1])

Die wenigen, bisher erwähnten Bauten stehen inmitten der großen Anzahl der sonstigen Franziskaner- und Dominikanerkirchen vereinzelt da: während noch an S. Francesco in Assisi gebaut ward, vielleicht schon vorher entstand ein anderer, der für Mittelitalien eigentlich charakteristische Typus, den wir jetzt zu betrachten haben.

Welcher Art die erste, später durch Arnolfo's Bau verdrängte, 1221 gegründete Kirche in Florenz gewesen, wissen wir nicht, ebensowenig wie die 1228 zuerst in neue Form gebrachte Ordenskirche in Siena oder die 1228 geweihte in Spello beschaffen gewesen. Da die meisten Bauten schon im XIII. Jahrhundert eine einmalige oder zweimalige Umgestaltung erfuhren, ist es bis jetzt unmöglich, sie chronologisch zu betrachten — sicher steht fest, daß bereits in der ersten Hälfte desselben Jahrhunderts der Typus ausgebildet war und später mit den zunehmenden Größenverhältnissen die einmal feststehende Anlage nur reicher ausgestattet wurde. Die ursprüngliche Form zeigt ein einfaches oblonges Schiff mit hölzernem Dachstuhl und mit einer viereckigen, von einem Kreuzgewölbe bedeckten Apsis, die meist von zwei kleineren, ebenso gewölbten und gradlinig geschlossenen Kapellen flankirt ist. Die einfachste Form ohne Kapellen, die hier nur flache Altarnischen sind, zeigt S. Francesco in Arezzo, die später an der linken Wand einen aus zwei Jochen bestehenden Kapellenausbau erhalten hat, und S. Francesco in Montefalco, deren Apsis allerdings, wohl in Nachahmung von Assisi, wie jene in S. Francesco zu Montone und Piediluco fünfseitig geschlossen ist, deren einem Schiff aber bei einem Neubau im XIV. Jahrhundert das eine Seitenschiff rechts hinzugefügt wurde. Die entwickeltere Form mit zwei Kapellen hat die Kirche in Cortona, die 1230, nach Mothes' Ansicht vielleicht von Jacobus, auf Anlaß des Elias, der hier 1253 bestattet wurde, begonnen wurde[2]), die Niccolò Pisano zugeschriebene S. Domenico, die von den Herren von Pietramala um die Mitte des XIII. Jahrhunderts gestiftet ward, die gleichnamige Kirche in

[1]) Guardabassi: Indice S. 40.

[2]) Mothes S. 74. Vergl. Ricci: Storia dell' Arch. II, 58. Nach Inschrift erst am 4. April 1374 geweiht.

Città di Castello, deren jetzige Gestalt freilich von dem Umbau im Jahre 1395 stammt[1]), die jetzt ganz barocke S. Francesco ebendaselbst[2]), S. Francesco in Prato, in Volterra und andere mehr.[3]) Die Dominikanerkirche S. Catharina in Pisa, ein Bau von größeren Dimensionen, der um 1253 nach Zeichnung von Guglielmo Agnelli vollendet war, zeigt den gleichen Typus und erhielt wohl erst später den kreuzschiffigen, aus vier Kapellen bestehenden Ausbau rechts.[4]) Ob auch S. Francesco in Lucca, die 1435 von Paolo Guinigi neu gebaut wurde, vermag ich nicht zu sagen, da ich das Innere nicht gesehen. Die Chorapsis ist modern. Von norditalienischen Kirchen ist hier S. Fermo in Verona zu erwähnen, welche alte, aus dem VIII. Jahrhundert stammende Kirche die Franziskaner 1265 (nach anderen Angaben 1261) erhielten. In den Jahren 1312 und 1313 auf Kosten des Guglielmo di Castelbarco neu gebaut, erhielt sie durch den Prior Daniele Gomario 1319 die herrliche Holzdecke und die äußere Gestaltung.[5]) Der Chor ist fünfseitig, die Kapellen sind rechtwinklig, zwei an das Schiff gelegte Kapellen mit Kreuzgewölben bilden eine Art Querschiff, das namentlich im Aeußeren als solches charakterisirt ist durch eine mit einem Spitzgiebel versehene Fassade. Die Hauptfassade hat drei Stockwerke, deren unterstes mit dem

[1]) Erbkam. A. a. O. S. 73. 1395 Umbau beschlossen, Bau 24. Dez. 1400 begonnen, 1424 vollendet, 1426 geweiht. Guardabassi S. 50: 1269 begonnen, 1724 modernisirt. Mancini: Istruzione storico pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello. Perugia 1832. Muzi: Memorie ecclesiastiche e civili di Città di Castello 1842—44.

[2]) Ebds. Im XVIII. Jahrhundert umgebaut. Die angeblich 1213 von Franz selbst gegründete Kirche S. Croce außerhalb der Stadt ist ganz umgebaut.

[3]) Vergl. dazu noch Guardabassi: Aquasparta (1290); Deruta: S. Francesco; Foligno: S. Francesco und S. Domenico; Nocera: S. Francesco; Trevi: S. Francesco und andere kleinere.

[4]) Vergl. Morrona: Pisa illustrata 1792 II, S. 105. Der Platz vor der Kirche 1274 geweiht, 1366 erweitert. Der Vergrößerungsbau wurde 1348 durch die Pest unterbrochen. — Guida di Pisa von Giuseppe Nistri 1852. S. 214. — Marchese: Memorie dei più insigni etc. Domenicani I, S. 81. — Ricci II, 60. — Mothes S. 749. Fassade 1262 von Niccolò Pisano und Guglielmo. —

[5]) Vergl. Ricreazione pittorica di Verona, 1720. — Descrizione di Verona von J. B. da Persico 1820. — Gius. M. Rossi: Nuova Guida di Verona 1854. — Lübke: G. d. A. S. 629. — Mothes S. 483. — Kugler II, 72. — Abb. der Decke Semper Stil II, Taf. 22. — Fassade bei Nohl: Tagebuch einer ital. Reise. Stuttgart 1866. I, S. 67.

rundbogigen Portal, mit einer in Kleeblattbogen verbundenen Lisenengliederung und einer kleinen Gallerie von Spitzarkaden auf gekuppelten Säulchen geschmückt ist, deren zweites vier hohe schmale gothische Fenster enthält und deren drittes mit einem dreigetheilten modernen Fenster durch einen Spitzgiebel abgeschlossen ist. An der Nordseite ein Portal mit einer auf zwei Säulen ruhenden Vorhalle. Die fünf Seiten des Chores sind mit Spitzgiebeln und Fialenthürmchen reich geschmückt. Der bis zur Höhe des Daches aus Steinen, darüber aus Ziegeln gebaute Thurm mit hohem Dache hat dreigetheilte rundbogige Fenster. — Daneben zu erwähnen ist S. Eufemia in Verona mit ihrem holzgedeckten Riesenlangschiff, einem wenig ausladenden Querschiffe, einem großen Chor und zwei kleinen, diesen begleitenden vierseitig geschlossenen Kapellen. Ueber der Vierung jetzt eine moderne Flachkuppel. Die Seitenfassade hat Lisenen und Spitzbogenfries, die Hauptfassade Spitzgiebel, gothisches Portal und zwei jetzt zugemauerte hohe Renaissancefenster. Ferner S. Bernardino ebendaselbst, ein einschiffiger flachgedeckter Bau mit einer an's Chorquadrat anschließenden fünfseitigen Apsis. An der rechten Wand zunächst der Fassade sind vier Joche mit Kreuzgewölben angebaut, mit ebensovielen daran sich schließenden Kapellen, von denen zwei fünfseitig geschlossene gothisch, die anderen später sind. Am Ende der rechten Wand öffnet sich die vielbewunderte, reizvolle, von Sanmichele erbaute Capella dei Pellegrini. Die Fassade hat Spitzgiebel, Renaissanceportal und zwei schmale hohe spitzbogige Fenster.[1])

Eine weitere Entwicklung des umbrisch-toskanischen Typus begegnet uns an S. Francesco in Pistoja. Diese Kirche, ehemals S. Maria Maddalena geweiht, wurde 1250 vom Bischof Graziadio Berlinghieri (nach Andern 1265) den etwa 1220 nach Pistoja gekommenen Mönchen überlassen. 1289 dann beschloß man den alten Bau zu zerstören und einen neuen zu errichten, der 1294 begonnen und erst 1512 (9./5.) von Fra Raimondo Gra-

[1]) Verglichen muß auch die Kirche der Eremitani in Padua werden, die 1260 neugebaut wurde, 1264 den jetzigen Chor erhielt und 1309 abermals von dem Augustinereremiten Fra Giovanni neu gestaltet wurde. Vergl. Moschini: Guida di Padua. 1817. — Brandolese: Pitture Sculture Architetture di Padova. 1795. — Rossetti: Descrizione etc. 1776. — Selvatico: Guida 1869. — Mothes ausführlich S. 432 f. —

ziani da Cotignola geweiht worden ist.[1]) Der Tradition nach soll ein deutscher Architekt thätig gewesen sein. Die Fassade ist vom Jahre 1717. Der Bau besteht aus einem einschiffigen Langhause mit Holzdecke, quadratischen gewölbten Kreuzarmen, einer in weitgespanntem Rundbogen sich öffnenden oblongen Vierung mit Kreuzgewölbe und einem viereckigen Chor mit je zwei Kapellen zur Seite, deren erste links nach Inschrift 1314 von Nikolaus Merghuliesi gestiftet wurde. Das Kreuzschiff und die vermehrte Anzahl der Kapellen finden wir in Pistoja auch bei S. Domenico, deren Entstehungszeit unbekannt ist. Nach Vasari ward sie von Giovanni Pisano im Auftrage des Niccolò da Prato 1303 restaurirt, 1380 vom Monsignor Bartolommeo Franchi vergrössert.[2]) Den Giovanni läßt Vasari auch die Kirche S. Domenico in Prato bauen, die 1281 unter Leitung des Fra Paolo Pilustri begonnen, später von 1300 an durch Fra Mazzetto gefördert wurde.[3])

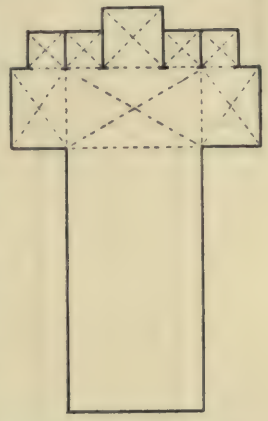


Abb. 50. Die Kirche S. Francesco in Pistoja.

Derselben Stufe der Entwicklung wie die Bauten in Pistoja gehört auch S. Francesco in Pescia an, die ein Querschiff, aber nur zwei Kapellen neben dem Chor hat und im XVI. Jahrhundert eine Umwandlung erfuhr, nachdem schon im XIV. Jahrhundert das Längsschiff links durch drei Kapellen erweitert worden war, deren erste ganz im Stile der Schule Brunellesco's inschriftlich 1451 von Johannes und Antonius Cardinius, höchst wahrscheinlicher Weise, wie ich glaube, durch Andrea di Lazzaro Cavalcante aus Buggiano errichtet wurde, der in Pescia die Kirche S. Maria in Piazza gebaut hat. An der modernisirten Fassade ist noch ein romanischer Bogenfries, unter dem abenteuerliche, phantastische Thiere in

[1]) Nach Tolomei: Guida di Pistoja 1821, S. 130. Vergl. V. Papinii Etruria francescana II. Bd. (Bei Mothes nicht ganz genaue Datirung) S. 751.

[2]) Vasari I, 313. — Tolomei S. 108. — Mothes S. 780, der, ohne ihre Quelle zu nennen, eine Version angiebt, nach welcher Sisto und Ristoro sie 1280 gebaut.

[3]) Vasari I, 313. — Marchese I, 93. — Schnaase S. 144. — Mothes S. 756. Falscher Grundriß bei Wiebeking: Bürgerliche Baukunde S. 73. — Runge: Beiträge I, 26. 37.

Relief angebracht sind, sowie ein rundbogiges romanisches Portal erhalten.[1])

Ein weiterer Schritt vorwärts geschieht mit S. Francesco in Pisa (Abb. 51), S. Domenico und S. Francesco in Siena. Die Verhältnisse wachsen in's Gewaltige, das weiter ausladende Querschiff verliert seine Gewölbe und erhält offnen Dachstuhl, die Zahl der vier Kapellen steigt in den ersten beiden Kirchen auf

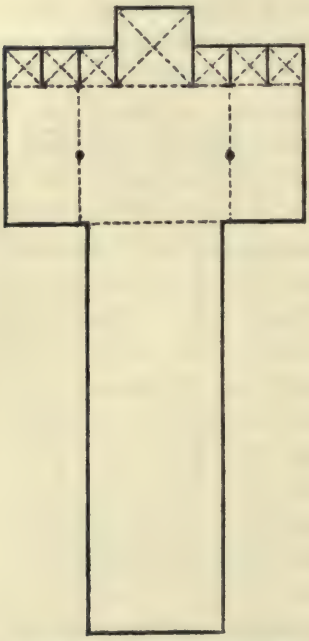


Abb. 51. S. Francesco in Pisa.

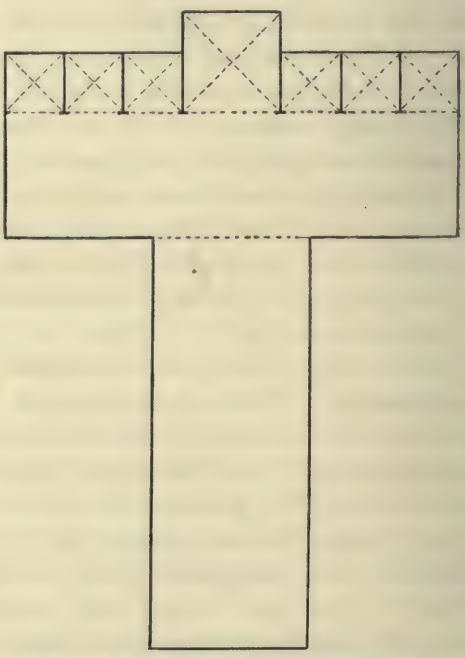


Abb. 52. S. Domenico in Siena. (Nach Lübke.)

sechs, in der letzterwähnten auf acht. Im Jahre 1221 waren die ersten Franziskaner nach Pisa gekommen, und ihre erste Kirche wäre nach Morrona auf das Querschiff der jetzigen beschränkt gewesen. 1278 predigte in ihr nach einer urkundlichen Notiz der Erzbischof von Pisa Federigo Visconti, im Jahre 1300 wurde der Neubau inschriftlich vollendet.[2]) Die Kreuzarme öffnen sich hier in je

[1]) Vergl. die Kreuzschiffanlage auch bei S. Domenico zu Spoleto und S. Francesco in Tarano. S. Guardabassi's Indice.

[2]) Lange Militairmagazin. Morrona: Pisa ill. III, S. 47. Die Inschrift lautet: Anno domini 1300 nobiles de domo Gualandorum concesserunt liberalit. fratribus.

zwei Spitzbögen, die in der Mitte auf einem achteckigen Pilaster ruhen, nach der Vierung zu. Im Chor ist ein viergetheiltes, mit bunten Glasscheiben geschmücktes Fenster. Die zugemauerten Lichter im Langschiff sind zweigetheilt. Die Fassade ist modern, der viereckige, frei über der Ecke des linken Querschiffes aufsetzende schlanke Thurm erhebt sich in drei Stockwerken mit zwei- und dreigetheilten Fenstern.

S. Domenico in Siena (Abb. 52) gehörte seit 1225 den Predigermönchen an und ward schon vor 1293 vergrößert, da in diesem Jahre die Kommune das Holz für das Dach bewilligte. Nach einem Beschluß von 1361 (25./4.) wurde der Chor für 5000 Fiorini neu gebaut. 1445 und 1531 brannte das Dach ab. 1490 erbaut Pietro di Sacco Tancredi den Campanile [1]), der nach dem Guida von 1862 aber schon 1340 errichtet worden war. In weit gespannten Rundbogen öffnet sich das Langhaus nach dem Querschiff. Die Kapellen nehmen mit der Entfernung vom Chor an Breite ab. Die hohen spitzbogigen Fenster sind jetzt zugemauert, vom alten Klosterhof sind noch einige achtseitige Pfeiler erhalten.

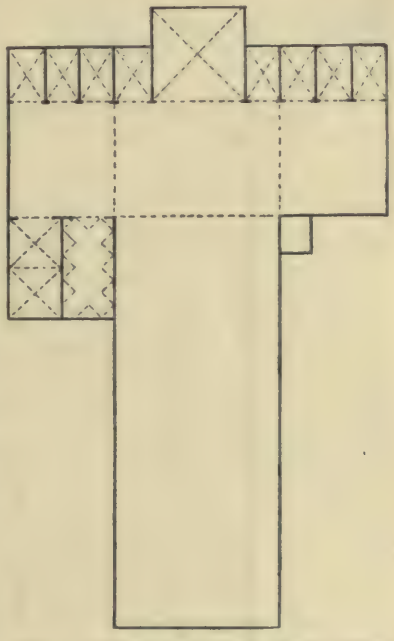


Abb. 53. S. Francesco in Siena. (Nach Lübke.)

S. Francesco in Siena, eine ehemals dem heiligen Pietro geweihte Parochie, wurde 1236 vom Bischof Buonfiglio den Franziskanern überlassen, welche die Kirche 1246 erweiterten. Schon 1249 (24./4.) beschloß man sie neu zu bauen. 1250 ward der

S. Francisci pro remedio animar. suar. parentumque suor. ut precidi faciant marmora de monte ipsor. pro consumanda Ecclesia Patrum. — 1342 erhalten die Gambacorti die Haupttribune zugestanden. 1431 wird als primo operajo Piero di Franchino erwähnt. — Vergl. auch Nistri: Nuova Guida di Pisa 1852. S. 219.

[1]) Guida di Siena 1832 (Ferri) — Siena e il suo territorio, Siena 1862 (Sordimuti). — Lübke, Mitth. der k. k. C. C. 1860 S. 195. (Grundriß.) — Mothes S. 759 (nennt 1492 als Datum des Thurmbaues).

Chor, 1289 die Fassade, um deren Fertigstellung 1268 (16./11.) die Mönche die Signoria angehen, errichtet, und in demselben Jahre die Konsekration vorgenommen. Am 13. März 1336 wurde nach Vasari (I, 433) vom Kardinal Gaëtano Orsini der erste Stein zu einer neuen Kirche gelegt, die angeblich Agostino und Agnolo bauten.

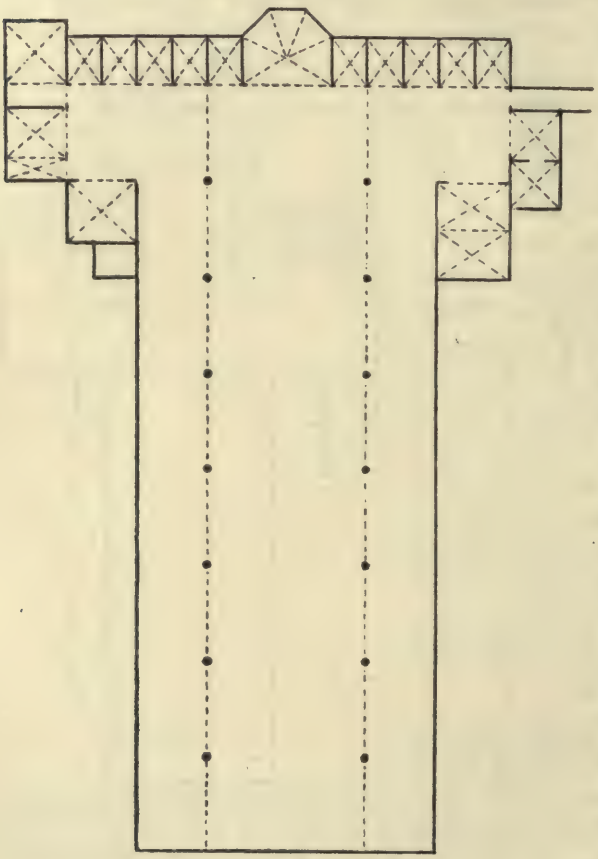


Abb. 54. S. Croce in Florenz.

Milanesi wie Mothes nehmen mit Recht an, daß dies wahrscheinlich irrthümlich und der Kardinal von Gaëta 1326 die Kirche vielmehr geweiht habe. 1336 baut NiccolaccioPetroni den ersten Kreuzgang[1]), 1475 bis 1484 (2./9.) fertigte Francesco di Giorgio eine neue Decke, 1476 der uns bereits von Assisi her bekannte Frate Francesco Nani gen. Sansone Bresciano nach Zeichnung von Francesco di Giorgio die zwei kleinen Höfe, 1517 entsteht auf Kosten des Girolamo Piccolomini der erste große Kreuzgang, 1639 die Infermeria. Am 23. August 1655 zerstört eine Feuersbrunst das Dach der Kirche und viele Bilder. 1765 wird der Campanile neu gebaut.[2]) Die

[1]) Nach Inschrift über dem erhaltenen gothischen Portal: S. Niccholacii de Petronibus et heredum anno domini 1336.

[2]) Vergl. die oben erwähnten Guiden. Lübke a. a. O. — Mothes S. 759. — Wadding II, S. 129 z. J. 1226, läßt das Kloster von Bonaventura bauen.

Kirche ist wie die letzterwähnten ein riesiger Backsteinbau mit acht Kapellen neben dem Chor und außerdem zwei später hinzugefügten an der Westseite des linken Kreuzarmes. Die Fassade, deren Steininkrustirung nur im untersten Theile angefangen erscheint, hat ein aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts stammendes Portal. Die Höfe zeigen zierliche toskanische Kompositsäulen.

In den eben besprochenen einfachen, aber durch mächtige Raumwirkung höchst ausgezeichneten Bauten haben wir gewissermaßen die letzte Vorstufe zu der gewaltigsten Bettelmönchkirche in Mittelitalien, zu S. Croce in Florenz.[1]) Wohl mag der Mangel an hinreichenden Geldern mit der Grund davon gewesen sein, weßhalb eine Wölbung, wie S. Maria novella sie erhalten, hier nicht zur Ausführung gelangte, doch wäre S. Croce selbst gewölbt, so müßte doch immer ihre nahe Verwandtschaft mit Kirchen wie S. Francesco in Siena hervorgehoben werden, da gerade die reiche Anlage von Kapellen neben dem Chor — es sind hier zehn — das eigentlich Charakteristische bleibt. Aus den Riesenverhältnissen des Baues ergab sich von selbst die Nothwendigkeit, von einem einfachen Längsschiffe abzusehen und eine Dreitheilung vorzunehmen. Die Freiheit, die Arnolfo di Cambio dadurch für die Dachkonstruktion erhielt, benutzte er dazu, einzelne Dächer über jedem Kompartiment der Seitenschiffe anzubringen. Auch dürfte er nur dadurch, daß er von vornherein auf Gewölbe verzichtete, auf die Anlage eines so breiten, imposanten Mittelschiffes gerathen sein. Die sieben weitgespannten Spitzbögen, über denen eine schlichte auf Konsolen ruhende Gallerie von Holz entlang läuft, werden von schlanken achteckigen Pfeilern getragen, deren Kapitäle, dem ganz auf das Große, Einfache gehenden Stile entsprechend, ein zweireihig geordnetes einfaches, fast rohes Blattwerk zeigen. Die dreiseitig geschlossene Hauptapsis, die mit den zwei zunächst liegenden Kapellen der Breite des Mittelschiffes entspricht, öffnet sich in der Höhe des Dachstuhls, während die Kapellen daneben, niedriger, nur die halbe Höhe der Seitenschiffe haben. Die Fenster des Längsschiffes, Querschiffes und Chores sind hoch, schlank und zweigetheilt. An die Querarme ist im Norden und Süden je eine aus zwei Jochen bestehende Kapelle gelegt, je eine andere an ihre

[1]) Im Gegensatz zu Lübke, der die Kirchen zu Siena von S. Croce beeinflußt glaubt: Gesch. d. Arch. S. Francesco in Siena ist wohl jedenfalls früher, als S. Croce.

Westseite. Die Anlage der Sakristei (mit polygoner Apsis) am rechten Querarm in einer Axe mit den Chorkapellen, sowie des großen Hofes an der Südseite der Kirche, der mit seinen Rundbögen auf achteckigen Pfeilern wohl auch auf Arnolfo zurückgeht, erinnert entschieden an Cisterzienserbauten — man vergleiche damit z. B. die durchaus ähnliche Disposition der Klosterräume in Chiaravalle bei Mailand! Ausführlicher von dem großartigen Werke, seinen späteren Anbauten, Brunellesco's Kapelle der Pazzi, Desselben großem Hof und Michelozzo's am Ende des neben der Sakristei vorbeiführenden Korridors errichteten Kapelle der Medici zu reden, hieße den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Der schlanke Thurm trägt über der Glockenstube, deren Spitzbogenöffnungen von Spitzgiebeln überragt werden, einen hohen vierseitigen Helm mit einer auf Konsolen ausladenden Gallerie und darüber einen achtseitigen Aufsatz mit Spitzgiebeln. Nach Villani und Vasari begann Arnolfo di Cambio im Jahre 1294 den mächtigen Bau, der in einem Dekret der Kommune von 1295 (8./4.) erwähnt wird, nachdem am 5. Mai der erste Stein gelegt worden war an Stelle der älteren Kirche, welche die 1221 hier angesiedelten Franziskaner im April 1252 errichtet hatten. Daß schon um 1300 der Chor, die Kapellen und das Querschiff fertig waren, geht aus den Fresken des Cimabue in der Kapelle des heiligen Michael hervor (s. oben S. 238 f.). Auch bemerkt Villani, daß der Bau mit Chor und Kapellen begonnen wurde. 1320 begann der Dienst, doch war die Kirche noch nicht vollendet, da 1332 darüber geklagt wird, daß die Stadt die Mittel zum Bau entzogen habe. 1341 und 1383 scheint dann, wie Frey nach Inschriften an Balken konstatiert hat, eine Ausbesserung des Daches oder Neubedachung vorgenommen worden zu sein. Erst 1383 wird eine Kommission für den Weiterbau ernannt und nicht eher als 1442 erfolgte die Weihe, 1566 eine Restauration durch Vasari. Die unausgeführte Fassade wurde 1857—1863 von Cos. Matras und Duprès ausgeführt.[1])

Mit S. Croce, könnte man glauben, sei das letzte Wort gesprochen worden, mit ihr habe die von der kleinsten einfachsten

[1]) Vergl. Vasari I, 285. Villani VIII, 7. Gaye: Carteggio I, 428. Moisè: S. Croce. Firenze 1845. Fantozzi: Nuova Guida 1842. Lübke: M. d. C. C. 1860, S. 172 (Durchschnitt). Kugler III, S. 547. Schnaase VII, S. 147. Mothes S. 761. Frey: Die Loggia dei Lanzi in Florenz. S. 70 ff.

Kapellenform ausgehende Entwicklung ihren Höhepunkt erreicht! Was die räumliche Ausdehnung und den eigentlichen Typus betrifft, ist dies sicher richtig — daß aber gerade die von uns betrachtete Reihe von Bauten mit ihrem einfachen Prinzipe eine weitere Bauentwicklung im XV. und XVI. Jahrhundert, jene von Toskana ausgehende so bedeutungsvolle Form der einschiffigen Renaissancekirche vorbereitet, erscheint mir nicht minder überzeugend. Dieser Punkt wird weiter unten seine genügende Berücksichtigung finden, betont aber muß schon hier werden, daß mit der Ausbildung des Typus, mit der allmählichen Erweiterung der Verhältnisse auch die künstlerische Bedeutung der Kirchen gewachsen war. Das Problem ist das denkbar einfachste, zugleich aber das fruchtbarste, die Renaissance des spätern XV. Jahrhunderts am entschiedensten vorbereitende. Es ist die von allen Nebenrücksichten freie, idealste Ausbildung der Raumverhältnisse, die in diesen Kirchen eine so gewaltige Wirkung erzielt, daß man sich anfangs verwundert fragt, worin denn ihr Zauber beruhen möge. Aus diesen schmucklosen Bauten scheint mir ein größeres künstlerisches Können zu sprechen, als wohl aus den meisten norditalienischen Gewölbebauten: freier und in ganz modernem Geiste schafft der toskanische frisch erwachende Kunstsinn Neues nach neuen, klar empfundenen Prinzipien, die eine grundlegende Bedeutung für das Quattrocento gewinnen, in dem dann für den fertigen Gedanken die entsprechende Formsprache in dem antiken Elemente gefunden wird. Da verschwindet auch noch, was für den Gesammteindruck kleinlich und störend war: das Cisterziensersystem der östlichen Kapellen. Indem diese nun ihren Platz an den Seiten des Langhauses erhalten, gewinnt man die Möglichkeit, dasselbe harmonisch reizvoll zu gliedern, ohne der eigentlichen Idee des einheitlichen ungetheilten Raumes zu nahe zu treten. Nicht bloßer Zufall ist es, daß L. B. Alberti für seinen Ruhmestempel des Sigismondo Malatesta, für S. Francesco in Rimini die alte Form der Franziskanerkirche beibehält, in der, wie es scheint, jene Kapellenanlage in überraschendem Gegensatze zu den sonstigen uns bekannten Bettelmönchbauten bereits als ursprüngliche Anlage vorhanden gewesen ist. Ein Analogon dazu bietet, so weit ich zu urtheilen vermag, nur die Kirche der S. Chiara in Neapel, die gleichfalls einschiffig ist, je zehn Seitenkapellen und ein Querschiff hat. Sie wurde 1310 gegründet, 1328 vollendet,

1552 von Giovanni di Gaiso im Innern umgewandelt.[1]) — Fast noch deutlicher aber tritt uns die Beziehung der einschiffigen Renaissancekirchen zu den Bettelmönchkirchen in Cronaca's S. Francesco al monte zu Florenz, jener lieblichen Kirche der padri riformati, die an Stelle der älteren nach 1417 begonnenen, von Cosimo und Lorenzo Medici dotirten, aber bis 1490 unvollendet gebliebenen um 1500 entstand, entgegen. ‚La bella villanella' pflegte sie mit treffendem Ausdruck Michelangelo zu nennen, er, der in späteren Jahren den Auftrag erhielt, eine ähnliche Kirche der padri riformati, die sie 1472 empfangen und um 1500 von Baccio Pintelli (?) neu hatten bauen lassen: S. Pietro in montorio in Rom, mit Fresken zu schmücken. Endlich wird derselbe echt florentinische Baugedanke von Jacopo Sansovino 1534 nach Venedig verpflanzt, als er den Franziskanern die Zeichnung für den Neubau von S. Francesco della vigna, eine einschiffige Kirche mit fünf von toskanischen Pilastern gerahmten Kapellen, einem nicht ausladenden Querschiff und tiefem viereckigen Chor, entwarf.[2]) So haben wir also in Franziskanerkirchen selbst die bindenden Glieder zwischen der einen großen Richtung der Renaissancebaukunst, deren Ideal die einschiffige Kirche ist, und dem älteren Typus der umbrisch-toskanischen Bettelmönchkirchen erhalten. Wir werden auf diesen Zusammenhang noch einmal zu sprechen kommen, wenn wir erst die norditalienischen Gewölbebauten, welche die andere große Gruppe der Bettelmönchkirchen ausmachen, kennen gelernt haben.

Ehe wir aber zu der Betrachtung derselben übergehen, möchte

---

[1]) Aeltere Schriftsteller wollten sie Masuccio II. geben, nachdem ein Deutscher angeblich sich unfähig bewiesen. Mothes S. 647 neigt dazu, sie von Johann von Olivola und Paulus Olerius oder von Pancius von Toulon bauen zu lassen. Französische Elemente machen sich entschieden geltend.

[2]) Die Fassade ward 1562 von Palladio hinzugefügt. Es war dort nach 1253, in welchem Jahre (am 8./6.) Marco Ziani testamentarisch den Grund und Boden hinterlassen, eine Kirche gebaut worden, die im XIV. Jahrhundert durch einen auf Kosten der Familie Marcimana nach Zeichnung eines Marino da Pisa errichteten Neubau ersetzt wurde. Aus gothischer Zeit erhalten ist noch der hübsche Klosterhof mit rundbogigen, weitgespannten Arkaden auf zierlichen Säulchen. Vergl. die gelegentlich der ‚Frari' w. u. zitirten Guiden. — S. Giobbe, gleichfalls dem Orden gehörig, ward in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts gegründet, aber nicht von Cristoforo Moro, wie Sansovino will, da Dieser nur das Kloster erweiterte und die Kirche, namentlich die Kapelle des h. Bernhardin, ausschmückte. Vergl. Moschini, Guida, 1815.

ich einer kleinen, dem Franz geweihten Kirche in Gravedona am Comer See gedenken, die von Lübke zuerst bemerkt und beschrieben wurde.[1]) Es ist ein einschiffiger Bau ohne Querschiff, wohl aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts, mit dreiseitig geschlossener Haupttribune und zwei rechtwinkligen Kapellen daneben. Was ihn merkwürdig macht, ist die Anordnung von fünf Spitzbögen, über denen das Holzdach ruht, und die ihrerseits über Pfeilern aufsteigen, die von den Mauern nach innen vortreten. Lübke findet diese Konstruktion zuerst in S. Prassede in Rom und in S. Miniato bei Florenz angewandt, wozu sich noch S. Niccolò in Bari fügen ließe. Doch sind es dort überall Rundbögen, die auf freistehenden Pfeilern des Mittelschiffes ruhen und über denen das Holzdach hinweggeht. S. Maria bei Rezzonico, in der er genau dieselbe Anlage als ehemals vorhanden annimmt, kenne ich nicht, wohl aber einige andere genau mit dem in Gravedona übereinstimmende Bauten, die ich bisher als charakteristisch für Gubbio angesehen. Es ist zunächst der Dom daselbst, der ein Schiff mit zehn derartigen Spitzgurten und, wie jene Kirche, einen fünfseitigen, außen dreiseitig geschlossenen Chor hat. Die zwischen den Pfeilern entstandenen Nischen sind jetzt als Kapellen benutzt und halbrund innerhalb der geraden Längsmauer abgeschlossen. Der Thurm erhebt sich über der Vierung. Ferner S. Agostino, wo sich sieben solche Gurtbogen befinden, die Apsis aber einfach viereckig ist. Dazu dürfte wohl auch S. Francesco in S. Gemini zu rechnen sein.[2]) Eine ähnliche Anlage wie in Gravedona fand ich neuerdings aber auch in Norditalien: in S. Bernardino zu Salò am Gardasee.

IV. Die norditalienischen Gewölbebauten.

Hatten wir in Toskana aus kleinen Anfängen heraus einen bestimmten Typus der Bettelmönchkirchen sich konsequent entwickeln sehen, die Entwicklung bis zu ihrem Höhepunkt verfolgen können, so begegnen wir im Norden nicht derselben Erscheinung. Es ist als hätte mit der Entfernung von Assisi auch der Einfluß, welchen das neue Ideal der Armuth gehabt, abgenommen, als hätte man die Vorschriften, die Franz den Seinen gegeben, weniger

[1]) M. der C. C. 1866, S. 118.

[2]) Ich kenne diese Kirche nur aus Guardabassi's Indice S. 91.

streng aufgefaßt. Schon kurz nach seinem Tode erheben sich, ihn zu ehren, mächtige, reiche Tempel, die einen merkwürdigen Gegensatz zu den schlichten mittelitalienischen Bauten bilden. Dieselbe Stadt Bologna, die stolz darauf war, den großen Zeitgenossen des Mannes von Assisi, Dominikus, für immer als den Ihrigen zu besitzen, sah schon von 1230 an einen Bau zu Ehren des Franz erstehen, welcher den Stil der französischen Kathedralen nach Italien verpflanzte. Vielleicht war es eben der Wettstreit, in den hier zum ersten Male die beiden großen Orden traten, der die Minoriten veranlaßte, allen Traditionen entgegen in ihrer Kirche die Bedeutung ihrer Gemeinde den Dominikanern gegenüber in monumentaler Weise geltend zu machen. Zu gleicher Zeit fast wuchs in Padua die Kirche des heiligen Antonius empor. Die Mitte des Jahrhunderts fand Franziskaner und Dominikaner mit dem Bau ihrer Tempel in Venedig beschäftigt, und alle anderen Kirchen der Stadt überflügelnd entstand in Mailand S. Francesco. Was auf den ersten Blick befremdlich erscheint, die große Verschiedenheit in dem äußeren Auftreten der neuen Orden im Norden und im Süden, erklärt sich dennoch leicht. Die umbrischen Bergstädtchen lassen sich eben nicht vergleichen mit den großen, reichen und mächtigen Zentren des Handels und Lebens in Norditalien — die Stunde für Florenz und Siena hatte noch nicht geschlagen, nur Pisa durfte es wagen, mit den lombardischen Städten es aufzunehmen. Die Begeisterung, welche in Mailand, Parma, Bologna, Venedig, wie überall, die Menschheit für die unscheinbaren und doch in diesen Zeiten des Kampfes Aller gegen Alle so trostreichen, so ergreifenden Anschauungen des Franz erfaßt hatte, äußerte sich hier, wo alle Mittel gegeben waren, in dem Bau großartiger Stätten, in denen Reiche und Mächtige dem Ideale der Armuth huldigten. Und dazu kommt, daß die ersten Niederlassungen der Bettelmönche hier in eine Zeit fallen, in der eine bedeutende, neue Formen suchende und bildende Bauthätigkeit in voller Bewegung ist. Seit einem Jahrhundert fast ist die Lombardei beschäftigt damit, die Probleme der Gewölbebildung zu lösen, die Cisterzienser haben neue Formen und Ideen mit sich gebracht — erst 1221 ist Chiaravalle bei Mailand fertig geworden, das so großen Einfluß in der Lombardei gewinnen sollte — kurz man wartete nur auf die Gelegenheit, die reichen und vielseitigen Erfahrungen praktisch zu verwerthen, als diese nun zum gegebenen

Augenblick eintrat. Das Volk verlangte und bezahlte große Kirchen, die Architekten sorgten dafür, daß sie auch reich gegliedert und schön wurden, und die Bettelmönche ließen es sich wohl gefallen. So sehen wir überall Leben und Thätigkeit. Man macht die verschiedenartigsten Versuche in der neuen Bauweise: das Losungswort für die Verarbeitung und Durchbildung des gothischen Stiles ist gegeben und Norditalien ist es, das diesen in seiner für ganz Italien charakteristischen Eigenart an den Bettelmönchkirchen entwickelt.

Bei deren näheren Betrachtung können wir im Ganzen zwei große Kategorieen unterscheiden. Die erste umfaßt Bauten, die sich im Grundriß noch an die alte Basilikaform halten, die zweite solche, in denen Cisterzienserbauten nachgebildet werden, und zwar nach den zwei verschiedenen Grundsystemen in zweifacher Weise, indem man sich entweder an den Kathedralentypus mit dem reich gegliederten Chor oder an den Typus der einfacheren Chorkapellenanlage hielt. Die Bauten der ersten Kategorie sind gewissermaßen Uebergangsbauten, die anderen bringen und entwickeln die neuen Grundformen der italienischen gothischen Kirchenanlagen. Aus den folgenden Ausführungen scheint mir aber deutlich hervorzugehen, daß die italienische Gothik überhaupt ihrem wesentlichen Charakter nach sich direkt an die Baukunst der Cisterzienser anlehnt, daß die Cisterzienser die bestimmenden Ideen gegeben, die Bettelmönche sie ausgebildet haben. Das einzig wirklich Neue, was die Gothik in Italien erfährt, ist die Verbindung des seit den klassischen Zeiten im Süden stets beliebt gebliebenen Kuppelbaues mit den Cisterziensergrundrissen.

1. Der Basilika-Typus.

Die zuerst hier zu erwähnende Kirche, vielleicht der erste größere Bau der Franziskaner im Norden, ist S. Francesco del prato in Parma. Ueber die Geschichte ihrer Entstehung sind wir nicht genau unterrichtet. Wir wissen nur, daß gleich nach 1226, dem Todesjahr des Heiligen, der Konvent mit Oratorium und Hospital errichtet und (nach Malaspina) 1250 vollendet wurde. Michele Lopez läßt den Bau 1230 beginnen, spätestens 1298 vollendet sein, und zwar auf Grund des ‚Chronicon Parmense' (1858 p. 106), das 1298 ‚ecclesiam novam Fratrum Minorum' erwähnt. Daraus können wir schließen, daß der von Flaminio di Parma auf

Grund alter Quellen in's Jahr 1380 verlegte Bau nur eine Erweiterung bezweckte, nicht Neubau war. 1398 ist die Umgebungsmauer (?) vollendet. Von 1443 haben wir eine Notitz: ‚incepti sunt pilones de quadredo in Ecclesia Minorum S. Francisci de Parma'. 1460 ward das Radfenster vom Tagliapietra Albert von Verona eingeliefert. 1806 wurde die Kirche Kaserne, wenige Jahre später Casa di forza.[1]) Es kann kein Zweifel sein, daß die Anlage und wesentlichsten Bestandtheile auf das XIII. Jahrhundert, vielleicht sogar auf die erste Hälfte desselben zurückgehen. Dafür scheinen mir namentlich die kleinen rundbogigen Fenster im Mittelschiff, die noch durchaus romanisch sind, zu sprechen. Aus der Zeit des Neubaues im XIV. Jahrhundert dürften die Kapellenanbauten am rechten Seitenschiff, sowie die polygone Gestaltung der Apsiden stammen, ob auch die spitzen Scheidbögen, wage ich nicht zu entscheiden. Unter Napoleon I. wurde, um Raum zu gewinnen, eine Decke in der Mitte eingezogen und die Kirche durch eine Ausfüllung der Arkaden mit Mauerwerk in drei gesonderte Räume getheilt. Sie ist eine dreischiffige Basilika mit offenen Dachstühlen, fünf mächtigen hohen Spitzbogen auf kräftigen Rundpfeilern mit einfachen Gesimskapitälen, fünfseitig geschlossener Hauptapsis mit achttheiligem Gewölbe und zweireihig angeordneten spitzbogigen Fenstern, und zwei kleineren vierseitig geschlossenen Seitenkapellen (das siebentheilige Gewölbe nur in der rechts erhalten). Die erste der fünf Arkaden an der Eingangsseite hat nur die halbe Spannweite der anderen. Am rechten Seitenschiffe sind zunächst vier größere quadratische,

Abb. 56. S. Francesco in Parma.

[1]) Flaminio di Parma: Memorie istoriche delle chiese e dei conventi dell' osservante e riformata provincia di Bologna. Parma 1760, S. 163. (1398 completus fuit murus Ecclesiae fratrum Minorum, quam coepit facere F. Joannis Quaglia de Parma.) — Affò: Il Parmigiano Servitor di Piazza. Parma 1796. — Donati: nuova Descriz. 1824. — Bertoluzzi: nuovissima Guida. 1830 (sagt: 1233 bezogen die Mönche das Kloster, Bau erst gegen 1238 vollendet; auf welche Quellen hin?) — Michele Lopez: Il battistero di Parma. 1864, S. 28. — Malaspina: nuova Guida III. ed. 1869. — Martini: Guida. Grazioli (70er Jahre). — Mothes S. 455. — Verhältnisse nach eigner Messung ungefähr: Mittelsch. 9,72 m, Seitensch. 3,90, Pfeilerdst. 9,72 m.

dann fünf schmale oblonge Kapellen angebaut, in denen zum Theil die alten Kreuzgewölbe mit Rundrippen erhalten sind. (Abb. 56.) Neben der rechten Seitenapsis der Campanile. Die Fassade, fast ganz von modernen Fensteröffnungen durchlöchert, hat spitzen Giebel, vier Strebepfeiler, in denen je eine gothische Nische sich befindet, ein größeres rundbogiges, durch drei Rundstäbe mit gothischen Kapitälen gegliedertes Mittelportal, ein kleineres, in jüngster Zeit sorgfältig restaurirtes ähnliches rechts. In der Höhe das Glücksrad: „ruota della fortuna".

Haben wir in diesem frühen Bau noch das ausgesprochene Streben nach möglichster Einfachheit, so zeigt S. Francesco in dem benachbarten Modena, die erst im XIV. Jahrhundert ihre jetzige Gestalt erhielt, bei derselben Grundanlage einer dreischiffigen Basilika mit einer um zwei Joche hinausgeschobenen dreiseitigen Hauptapsis und zwei ebenso geschlossenen Seitenapsiden eine reiche Gewölbeanlage. Die neun (inklusive des Chores elf) Joche des Mittelschiffes sind ungewöhnlich schmal oblong, die Stützen einfache viereckige Pfeiler. Die modernisirte Fassade hat ein spitzbogiges Portal und Radfenster.

Ob die Kirche der Franziskaner in Reggio, die nach Salimbene im Jahre 1285[1]) begonnen wurde, mit den eben besprochenen Bauten zusammenhängt, vermag ich nicht zu sagen, wohl aber zeigt eine Verwandtschaft die seit dem Anfang des Jahrhunderts als Arsenal dienende Kirche S. Francesco in Mantua. Da diese wenig bekannt ist, wird eine Beschreibung nicht überflüssig erscheinen. Wohl erhalten ist von dem Bau nur das Aeußere: die stattliche, durch Strebepfeiler dreigetheilte Fassade mit schönem gothischem Steinportal, zwei hohen schmalen einfachen gothischen Fenstern, einem reizvollen Radfenster, sich kreuzendem Rundbogenfries und einem Spitzgiebel mit achtseitigen Fialen. Rechts schließt sich die Seitenwand der ersten großen Kapelle daran. Die rechte Seitenfront wird belebt durch die runden Abschlüsse der fünf Kapellen und die an Stelle eines Querschiffes

[1]) Salimbene: Chronik in den ‚Monumenta historica ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia'. Parma 1857, S. 346. „1285 inchoata est fundari ecclesia fratrum Minorum de Regio; et frater Gilinus de Conrado de Regio primum lapidem posuit ibi in pilastro anteriori, juxta viam, quae est prope domum ecclesiae sancti Jacobi in VI feria infra octavam Pentecostes scilicet XVIII die mensis maji XV Kalendas Junii."

hervortretende große Kapelle, die eine Fassade mit kräftigen fialenbekrönten Eckpfeilern, Kleeblattbogenfries, zwei im Kleeblattbogen geschlossenen hohen Fenstern und einer Rosette hat und den Details nach wohl aus derselben Zeit wie die Hauptfassade stammen könnte. Auch der Thurm ist alt. Wer, durch diesen reichen Gesammteindruck gespannt, das Innere betritt, wird sehr enttäuscht. Dasselbe hat durch eine eingespannte Decke, zu deren Stützung in der Mitte der Kirche Pfeiler angebracht wurden, ein zweites Stockwerk erhalten. Diesem neuesten Umbau unseres Jahrhunderts muß aber schon früher ein anderer vorangegangen sein, der den alten Pfeilern korinthische Pilaster vorlegte, die alten Kreuzgewölbe im zweiten Seitenschiffe rechts in Kuppelgewölbe umwandelte und den Chor umgestaltete. Mit Sicherheit läßt sich nur sagen, daß der älteste Bau jedenfalls eine dreischiffige Pfeilerkirche von acht Jochen mit einer größeren Mittelapsis und zwei viereckig geschlossenen Seitenapsiden war. (Abb. 57.) Die Pfeiler hatten, wie zwei Reste im rechten Seitenschiff beweisen, Halbsäulen mit niedrigen, an der Ecke abgefasten Kapitälen vorgelegt. Die Haupttribune hat jetzt eine Kuppel und runde Concha. Bis auf zwei sind alle Scheidbögen rund — vielleicht erst vom Umbau her —, die Quergurte spitzbogig. Die Gewölbe des Hauptschiffes sind oblong, die der Seitenschiffe fast quadratisch. Nun befindet sich aber rechts noch ein zweites Seitenschiff, an das sich zunächst eine große oblonge, dann fünf rundgeschlossene, schließlich eine gleichsam den einen Arm eines Querschiffes bildende große Kapelle anschließen. Dieser entspricht am linken Seitenschiff die Sakristei in der Anlage. Erscheint es auch von vornherein wahrscheinlicher, daß solche Unregelmäßigkeit Folge eines späteren Ausbaues ist, zumal das Aeußere eine vorgeschrittene Gothik zeigt, so haben sich mir doch keine bestimmten Anzeichen ergeben, die ein Urtheil möglich machten. — Von der Baugeschichte ist Nichts bekannt, als daß 1304 ein gewisser Germanus den Bau vollendet.[1])

[1]) Nach Carlo d'Arco: delle arti e degli artefici di Mantova notizie. Mantova 1857, vol. I, S. 92. Die Guiden des Cadioli: Descrizione etc. Mantova 1763 und Susani: Nuovo prospetto etc. di Mantova 1818 enthalten nichts die Baugeschichte Betreffendes. — Fassade: bei Runge: Beiträge zur Kenntniß der Backstein-Arch. Italiens. Neue Folge. Berlin 1853. XVI, I. Zu bemerken ist im Chore ein großes Fresko ganz im Stile Mantegna's. S. Domenico habe ich leider nicht im Innern besichtigen können. Es scheint wenig mehr von seiner ehemaligen Gestalt zu haben.

Einen Schluß auf die alte Gestalt des Chores an der Kirche zu Mantua würde uns nun vielleicht S. Francesco in Brescia gestatten, erführen wir nicht aus einer alten Notiz, daß deren Chor ein gothischer Neubau des XV. Jahrhunderts ist. Hier ist das dreischiffige Innere, das aus sieben Jochen bestand, im letzten Jahrhundert durchaus verändert worden (dorische Säulen mit Rundbogen, Stichkappengewölbe), nur die Haupttribune, die von zwei rechtwinkligen kleineren Apsiden, ganz wie in Mantua, flankirt wird, ist erhalten. Sie besteht aus einem quadratischen, einem darauf folgenden ganz schmalen oblongen Gewölbe und einer fünfseitigen Concha. Wie war sie ursprünglich? Jedenfalls weniger tief, aber ob rechtwinklig oder polygon? Am linken Seitenschiffe befinden sich sechs Kapellen, von denen die vierte aus gothischer Zeit stammt, die fünfte und sechste außen eine hübsche Renaissanceverkleidung mit Pilastern hat. Der Thurm ist alt erhalten, auch die Fassade im Wesentlichen. Sie ist dreigetheilt, hat ein feingegliedertes rundbogiges Portal mit Knospenkapitälen, die sich als Sims bis zu den Strebepfeilern fortsetzen, ein großes Radfenster, einen sich kreuzenden Rundbogenfries und zwei moderne viereckige Fenster. Nach Malvezzi's Chronik ist die Kirche 1265 vollendet, 1470 der Chor neu von Antonio Zurlengo gebaut worden.[1])

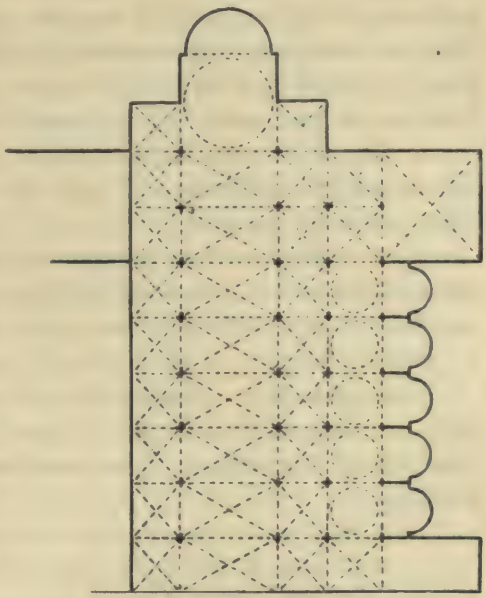


Abb. 57. S. Francesco in Mantua.

Schließlich ist an dieser Stelle die Kirche S. Francesco in

[1]) Le pitture e scolture di Brescia. 1760. — Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia. 1834. (Cavalieri.) — San Domenico, 1223 gegründet, ist 1611 total verändert und umgebaut worden. — Dagegen scheint S. Maria del Carmine in der Anlage S. Francesco verwandt gewesen zu sein. (Sieben Joche, goth. Säulen, moderner tiefer Chor, sechs alte barockisirte viereckige Kapellen am rechten Schiffe.)

Gubbio zu nennen, die ebenso wie einige andere oben erwähnte Bauten derselben Stadt entschiedene Beziehungen zu Norditalien aufweist. Jetzt im Innern vollständig barockisirt ist doch die dreischiffige Gesammtanlage mit drei fünfseitigen Apsiden erhalten; die achteckigen Pfeiler, die, wie in Modena, ziemlich eng (halbe Breite des Mittelschiffes) gestellt sind — nur die ersten zwei haben größere Distanz — dürften alt sein, tragen aber jetzt Rundarkaden. Die Seitenschiffgewölbe erreichten fast die Höhe derjenigen des Mittelschiffs. Die dreigetheilte Fassade hat ein rundbogiges Portal, einen horizontalen Spitzbogenfries und ein jetzt zugemauertes Radfenster. Die Seitenwand und die Apsiden sind durch Lisenen mit Rundbogenfries gegliedert und haben hohe, schmale gothische Fenster. An der Nordseite ist ein rundbogiges Doppel-Portal. Der über der südlichen Apsis sich erhebende eigenthümliche Thurm ist oblong achtseitig. Aus einem Breve Nicolaus' IV. geht hervor, daß Kirche und Konvent 1292 vollendet waren.[1])

Eine Anzahl anderer Kirchen, die, was das Festhalten an der alten romanischen einfachen Basilikaanlage betrifft, Verwandtschaft mit den oben besprochenen zeigen, vergleichend mit in Betrachtung zu ziehen, würde zu weit führen, zumal die Uebereinstimmung hier nur eine sehr oberflächliche ist und sich nicht auf die Anlage der Gewölbe und die Bildung der Details erstreckt, von irgend welchem näheren Zusammenhange also nicht die Rede sein kann.[2])

2. Der Kathedralentypus.

Mit diesem kurzen Namen wollen wir eine Gruppe von Kirchen bezeichnen, deren Charakteristisches der Chorumgang mit Kapellen-

[1]) Guardabassi: Indice. S. 99. Maaße: Msch. 7,29, Ssch. 4,59, Pfdist. 3,05. Auch die im XVII. Jahrhundert umgebaute Kirche des hl. Dominicus in Fabriano mit einer siebenseitigen Apsis und einer reichen Lisenengliederung mit Spitzgiebelchen im Aeußeren wäre vielleicht hier mit zu erwähnen.

[2]) Vergl. z. B. die 1325 vollendete holzgedeckte Säulenbasilika S. Stefano, sowie S. Maria del Carmine in Venedig, welch' letztere in der Anlage doppelter (nicht mehr erhaltener) Gewölbe an mailändische Bauten erinnert (1208—1250). Ferner S. Martino maggiore in Bologna, eine aus dem XIV. Jahrh. stammende Pfeilerbasilika, den Dom in Arezzo, der nach 1277 gebaut wurde (Pfeiler, fünfseitige Hauptapsis, rechtwinklige Seitenapsiden), den Dom von Cesena um 1350 (Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen, Haupttribuna der von S. Francesco in Brescia ähnlich), S. Mercuriale in Forlì, und zahlreiche Gewölbekirchen in kleineren Städten der Lombardei, z. B. Castiglione d'Olona.

kranz ist. Es kann kaum zweifelhaft sein, daß dieser zum ersten Male in Norditalien mit der Kirche S. Francesco in Bologna, die von 1236—1260 gebaut ward, auftritt. Sie ist es, die für die gesammte Entwicklung der Gothik in Bologna bestimmend wirkt und ihren Einfluß selbst noch bei der Feststellung des Kirchenplanes für S. Petronio geltend macht; daß man dies früher nicht erkannt und ihrer Bedeutung bis zum Erscheinen der ersten Auflage dieses Buches nicht gerecht geworden, liegt wohl hauptsächlich daran, daß sie als Militärdepot lange Zeit schwer zugänglich war, bis sie in neuerer Zeit, wiederhergestellt und nun viel bewundert, auch zum Gegenstand mancher Untersuchungen gemacht, dem Besuche geöffnet wurde. Der von Lübke in den Mittheilungen der Zentralkommission gegebene Grundriß ist sehr verfehlt, somit auch die danach gemachte Beschreibung Schnaase's nicht genau.[1]) Mothes erwähnt wie Jene Nichts von dem wichtigen Kapellenkranz und hat irrthümliche Angaben über die Gewölbe. Es kann daher nicht verwundern, daß man früher auch nicht darauf aufmerksam geworden ist, daß der im Jahre 1267 begonnene Chor von S. Antonio in Padua nur in Nachahmung der älteren Minoritenkirche zu Bologna entstanden ist.

Ueber die Baugeschichte sind wir ziemlich genau unterrichtet. Alle älteren Guiden nennen als Zeit der Entstehung 1236 oder 1240, derjenige von 1755 als Baumeister den Marco Bresciani, und damit stimmen die neueren Forschungen Ghirardacci's überein, der Gonzati's Behauptung, ein Franziskaner Fra Giovanni habe den Bau geleitet, widerlegt und beweist, daß Marco da Brescia der eigentliche Architekt gewesen sei und jener Giovanni nur die Reparaturen zweier eingestürzter Bögen 1251 bis 1256 ausgeführt habe.[2]) 1845 wurde die Kirche restaurirt und polychrom bemalt und wurde

[1]) 1860, S. 168. In seiner Gesch. d. Arch. S. 629 berichtigt Lübke selbst die falsche Zeichnung der Gewölbe, weiß aber nicht, daß der Hauptfehler in dem Weglassen des Kapellenkranzes besteht. — Schnaase VII, S. 126.

[2]) Pietro Lamo: Graticola di Bologna ossia Descriz. etc. fatta l'anno 1560. Bologna 1844. — Le pitture di Bologna. IV. Ed. 1755 (Longhi). Pitture, sculture ed architecture di Bologna (Longhi) 1776. (Dass. Ausg. v. 1792.) — Gualandi: tre Giorni in Bologna III, Ausz. 1865. — In den Guiden von 1820 u. 1825 findet sich Nichts, da zu jener Zeit S. Francesco Dogana war. — Mothes S. 457. — Von der neueren Litt. vergl. Alfonso Rubbiani: La chiesa di S. F. 1886. — Abb. der Fassade bei Runge: Beiträge I. Folge Bl. 25, 31, 33 unzuverlässig. — Maaße: Msch. 10,20 m, Ssch. 6 m, Pfdist. 5,26, Kapellentiefe 4,45, Pfeilerdurchmesser 1,62.

in den letzten Jahren des XIX. Jahrhunderts von Rubbiani wiederhergestellt. War es aber auch ein Italiener, der dem Bau vorgestanden, so zeigt dieser dennoch durchaus französischen Stil. Wenn es bei anderen gothischen Monumenten Italiens oft zweifelhaft bleiben kann, wie weit in ihnen ein fremder Einfluß sich geltend macht, hier kann keine Frage darüber sein. Das System des Chorumganges mit Radialkapellen ist ein in jenen frühen Zeiten Frankreich durchaus eigenthümliches; wo wir es in Deutschland finden — und zwar mit wenigen Ausnahmen wie z. B. am Magdeburger Dom, am Dom zu Cöln begegnet es uns hier erst später im XIV. Jahrhundert — ist es entlehnt, während es dort sich bereits in den romanischenBauten konsequent entwickelt hatte. Auf welche speziellen Vorbilder S. Francesco in Bologna zurückzuführen ist, wird sich ergeben, wenn wir den Bau einer genaueren Betrachtung unterziehen.

Es ist eine dreischiffige Pfeilerkirche mit sieben Jochen, nicht ausladendem Querschiff, halbkreisförmigem Chor mit Umgang und neun viereckigen niedrigen Radialkapellen. (Abb. 58.) Die über das Längsschiff ausladenden Kreuzarme sind wohl erst später im XVII. Jahrhundert angebaut[1]), ebenso die sechs Anbauten am linken Seitenschiff, von denen nur die auf das zweite Joch (vom Eingang aus gezählt) sich öffnende fünfseitig geschlossene Kapelle des heiligen Bernhardin der späteren Gothik angehört.[2]) Das Mittelschiff hat am Eingange zunächst ein oblonges, dann drei quadratische sechstheilige Gewölbe, denen in den Seitenschiffen die doppelte Anzahl quadratischer Gewölbe entspricht. Die ziemlich niedrigen sieben Arkaden ruhen auf achteckigen Pfeilern mit simsartigen Deckplatten, über denen als Träger der Gewölbe dreiseitige Lisenen mit gothischen Blattkapitälen emporsteigen. Der mittlere Transversalgurt der sechstheiligen Gewölbe ruht auf einfachen schwächeren Pilastern.

[1]) Mothes zweifelt, ob dies nicht schon bei der Reparatur von 1251—1256 geschah.

[2]) Nach dem Guida von 1755 um 1440 gebaut und mit Fresken von 1450 geschmückt, die in dem Guida von 1776 1456 datirt und in dem von 1792 einem Giovanni da Modena zugeschrieben werden, der die daselbst befindliche Tafel mit Bernhardin von Siena (mit Legendendarstellungen) 1451 gemalt. Pietro Lamo erwähnt gegenüber der Sakristeithüre ein Fresko: Geburt Johannes des Täufers „di mano di Giovanni Faloppia da Modena, e per cose antiche sono belle, e furono fatte l'anno 1428." Es ist dies ein sonst unbekannter Meister, dessen Namen hier aber sicherlich nicht erfunden ist.

In den Seitenschiffen Pilaster. Wie viel hier auf Rechnung der Restauration kommt, wage ich nicht zu entscheiden. Im Hauptschiffe einfache spitzbogige Fenster. Das quadratische Gewölbe der Vierung ruht auf Pfeilern, von welchen die am Längsschiff (restaurirt) mit vier von Akanthuskapitälen bekrönten Pilastern belegt sind, am Chor die alte Gliederung mit fünf Rundstäben bewahren. Die Kapitäle der letzteren haben rechts gothisches Blattwerk, links eigenthümliche sirenenartige Vögel. Der Chor mit zehnfachem Gewölbe hat noch die alten Pfeiler mit vier größeren und vier dazwischen gestellten kleineren Rundstäben. An den Kapitälen finden sich einfache schilfartige Blätter, Lilien, Knospenblätter, einmal auch zwei Drachen mit ochsenartigen Köpfen, die sich beißen. Die Bögen sind hoch, lanzettförmig, die Fenster einfach spitzbogig, in der Höhe kleine Rundfenster; der Chorumgang ist niedriger als die Seitenschiffe. Die sphärisch angelegten Kapellen, deren hinterste später umgewandelt worden ist, sind niedrig. Als Träger der Gewölbe des Umgangs dienen verschiedenartig gestaltete Pfeiler, die theils fünfseitig aus dem Achteck gebildet, theils mit Rundstäben gegliedert sind. Einige Male finden sich an ihrer Stelle Konsolen, von denen mehrere modern.

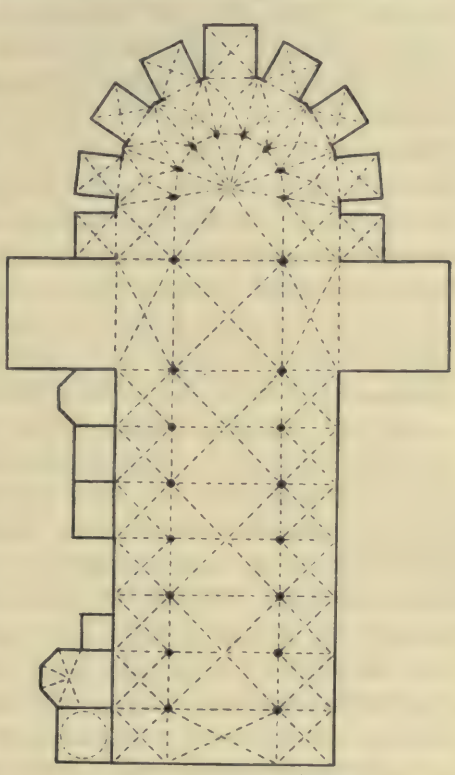


Abb. 58. S. Francesco in Bologna.

Das Aeußere der Kirche zeigt Lisenen und Spitzbogenfries, Strebemauern über dem Seitenschiff, der Chor über den Kapellen ein vollständig nordisch ausgebildetes System von Strebebögen. Von den zwei Thürmen stößt der ältere kleinere, 1261 gebaute, mit einfachen Fenstern versehen, an die Ostseite des rechten Querschiffes; der spätere, der reicher drei- und zweigetheilte Fenster zeigt und

1397 vom Capo maestro Antonio di Vincenzo gebaut wurde, steht etwas weiter rechts.

Die Fassade, unorganisch hoch über die Schiffe hinausgebaut und zu hoch im Verhältniß zur Breite, hat spitzen Giebel, Strebepfeiler, in der Mitte eine spitzbogige Thüre mit spitzem Giebel, darüber zwei spitzbogige hohe, schmale Fenster, ähnliche kleinere unten zur Seite. Ferner in der Höhe drei Rosetten und über der mittleren zwei kleinere rundbogige Doppelfensterchen. Als Abschluß dient ein Spitzbogenfries über eingelegten runden, kleinen Marmormedaillons. Offenbar stammt die Hauptsache von einem Umbau, der nach einer Notiz Pietro Lamo's der Familie der Guastavillani verdankt wird und daher wohl in das Ende des XIV. Jahrhunderts zu setzen ist, da die Stifter vermuthlich dieselben waren, die 1388 bei den Brüdern Massegne den reichverzierten Altar bestellten. Vielleicht bezieht sich die Angabe des Guida von 1792: die Kirche sei 1383 wieder gebaut worden, auf die Fassade.

Der Gesammteindruck des Innern ist ein sehr harmonischer, dabei so nordisch-gothischer, wie ich ihn in keiner andern italienischen Kirche erhalten. Die Verhältnisse sind schlank, das Aufstreben ist deutlich ausgesprochen, das Mittelschiff überragt hoch die Seitenschiffe, das Ganze entspricht deutlich den frühgothischen Kirchen Frankreichs, an die nicht allein das Chorsystem, sondern auch die sechstheiligen Gewölbe und die Details, die Pfeilerbildung, die Strebesysteme, die Kapitäle auf das Entschiedenste erinnern. Und zwar muß ich das direkte Vorbild in französischen Cisterzienserbauten wie denen in Clairvaux und Pontigny sehen. Hier findet sich die seltene, sonst mir nicht bekannte Eigenthümlichkeit, daß der halbkreisförmige Chor neun Radialkapellen hat, welche die Gestalt von sphärischen Vierecken haben und zusammen außen eine fortlaufende halbkreisförmige Außenmauer bilden.[1]) Die Uebereinstimmung gerade in dieser Eigenthümlichkeit der Form und Anlage der Kapellen läßt für mich keinen Zweifel übrig, daß hier eine direkte Entlehnung stattgefunden hat — ein besonders interessantes und schlagendes Beispiel mehr dafür, daß die Bettelmönche in ihrer Bauthätigkeit treue Nachfolger der Cisterzienser sind.

Dabei könnte nur die eine Frage entstehen: haben die Fran-

[1]) Grundrisse bei Viollet-le-Duc: Dict. rais. de l'architecture française I. B. S. 267 (Clairvaux) und S. 272 (Pontigny).

ziskaner direkt entlehnt, oder schließt sich ihre Kirche nicht an die ältere Kirche S. Domenico in Bologna an? Ich glaube, daß die letztere Annahme ausgeschlossen ist, da es von vornherein nicht wahrscheinlich ist, daß das Bauwerk, wäre es so vollendet und reich gewesen, eine so vollständige Umwandlung erfahren hätte, wie Francesco Dotti sie 1730 vornahm. Was aber vom alten Bau erhalten ist: der Chorschluß, der allerdings nach meinem Dafürhalten die allergrößeste Verwandtschaft mit S. Francesco zeigt, ist zweifellos viel später, wohl erst im XV. Jahrhundert entstanden. Damals hat man offenbar geplant, die ältere Kirche auszubauen und zu erweitern und für den Chor sich an das Vorbild der Minoritenkirche zu halten. Der Chor scheint neunseitig beabsichtigt gewesen zu sein mit Umgang und neun Radialkapellen, von denen an der Nordseite außen noch drei erhalten sind, eine vierte in den Neubau hineingezogen wurde. Das ausladende Querschiff sollte polygonen Abschluß erhalten, wie der achtseitige Schluß am nördlichen Arm beweist, der, wie in S. Francesco, kräftige $^3/_8$ Strebepfeiler, die rundbogig verbunden sind, aufweist. Das krönende Gesims ist durchaus antikisirend und stammt wohl aus der zweiten Hälfte des Quattrocento. Aus dem Allen geht hervor, daß der Franziskanerkirche die Priorität zukommt.

Wenige Jahre vor dem Beginn von S. Francesco in Bologna war in Padua der Grundstein zu S. Antonio, der gewaltigen Kirche des 1231 gestorbenen, 1232 kanonisirten größten Anhängers des Franz: Antonius gelegt worden. Die durch Ezzelino erregten Unruhen hemmten jedoch den Fortgang des Baues, bis 1256 Alexander IV. einen Ablaß zu dessen Gunsten erließ, der nun in den folgenden Jahren, in denen verschiedene Baumeister erwähnt werden[1]), rüstig vorwärts gebracht wurde. Am 27. September 1267 wurde der Grund zum Chorschluß gelegt, 1310 der Heilige über-

[1]) 1263 Egidius murarius, Sohn des Mag. Gracius; Ulbertinus, Sohn des Lanfranchus; Nicolaus murarius, Sohn des Johannes; Pergardus, Sohn des Hugo, alle aus Mantua. 1264 Benedictus murarius aus Verona und Zambonus aus Como. 1266 Albertus de Pinalto. 1292 Fra Clarello. 1307 Fra Jacopo von Pola. Vgl. die ausführliche Baugeschichte bei Mothes S. 460 ff., der alle älteren Arbeiten, unter denen ich nur Gonzati's vorzügliche Monographie: la Basilica di S. Antonio, Padua 1853, Essenwein in M. der C. C. 1863, S. 69 ff., erwähne, anführt. Schnaase VII, 133 ff. (Abb.), Lübke S. 442 (Abb.), Guida della Bas. di S. Antonio und die bei S. Agostino erwähnte Literatur der Guiden, sowie Abb. bei Gally Knight II, 21. Runge II, 14. Nach Lübke: Breite 112 F., Länge 316 F.

tragen. 1350 war die Kirche vollendet. 1377 beginnt Magister Andriolo aus Venedig die Capella S. Felice. 1424 wird die siebente Kuppel gebaut, 1434 der Kreuzgang von Christoph von Bozen. 1448 restaurirt man die Fassade. 1481—90 entsteht der Kreuzgang des Noviziats. 1470 wurde die Kapelle des Heiligen von Bartolomeo da Ponte und 1498 von Agostino da Bergamo nach Entwurf des Pier Antonio von Modena, dann 1500 und 1532 ausgeschmückt. 1519 wird der große Kreuzgang von Giovanni Minello und Francesco di Cola gebaut, 1651 der Chor umgestaltet und 1745 die Reliquienkapelle hinter dem Chor vollendet. 1862 findet Restauration durch Valentin Schmidt statt. Eine eingehende Beschreibung des bekannten Bauwerks wäre überflüssig, wohl aber muß darauf hingewiesen werden, daß Essenwein doch nicht so ganz Recht hat, wenn er sagt, die Kirche sei weniger ein Bau des Ordens als der Stadt Padua, ebensowenig wie Mothes, der noch weiter gehend meint, daß sie als Bau nicht der norditalienischen Tiefebene, sondern ganz Italien angehöre. Eine so wunderbare Wirkung die Verbindung der großartigen byzantinischen Kuppelanlage mit dem französischen Chorsysteme hervorbringt, so läßt sich diese doch auf den bestimmenden Einfluß, den zwei norditalienische Kirchen in dem Verlauf ihrer langen Baugeschichte auf sie gehabt, zurückführen. So wie sie uns jetzt erscheint, gehört sie der allgemeinen Anlage nach in den Kreis der Bettelmönchkirchen, die sich mit S. Francesco in Bologna an das reiche Cisterziensersystem anschließen. Welcher Art der ursprüngliche Plan gewesen, ehe man 1263 den Bau über das Querschiff fortführte und nun für den Chor jene Kirche zum Vorbild nahm, ist jetzt wohl sehr schwer zu bestimmen. Schnaase nimmt an, daß an die sechste Kuppel sich eine einfache Concha anschließen sollte. Das ist denkbar, doch würde dies nicht vielleicht schon eine Erweiterung des ersten Planes bedeuten, und bestand nicht vielleicht dieser bloß in einem Längsschiffe und Querschiffe, an das sich ohne weiteres der Chorraum — der wie immer gestaltete Chor — anschloß? Oder war die Kreuzgestalt thatsächlich vollständig durchgeführt? Mit S. Marco in Venedig hat S. Antonio schließlich doch nur die Kuppeln gemein: der Grundriß der Kirche scheint mir zu verschieden, als daß man ihn nur als eine Erweiterung des Längsschiffes von S. Marco auffassen könnte, bei der man dem lombardischen Gewölbesystem gefolgt wäre. Ist nicht in dem letz-

teren doch schon von vornherein der Charakter der Bettelmönchkirche ausgesprochen? Ich glaube dies bejahen und damit ein stärkeres Gewicht auf die Grundrißanlage, als auf die Kuppeln legen zu müssen.

Zur Bekräftigung meiner Ansicht ziehe ich die Kirche S. Francesco in Padua zum Vergleich heran, die in der allgemeinen Disposition wenigstens noch den alten Bau errathen läßt, wenn sie gleich im Jahre 1420 auf Kosten des Baldo Bonfario Piombino von Urbino und seiner Gattin Sibilla einen gründlichen Umbau erfuhr.[1]) Wann sie gegründet, wissen wir nicht genau, doch lassen die erhaltenen Theile: die Seitenfassade, Kreuzgang und Thurm mit Bestimmtheit auf die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts schließen. Ebenso bestimmt läßt sich von Außen die Kreuzform der Kirche bestimmen, im Innern die Gewölbeanlage wenigstens mit großer Wahrscheinlichkeit. (Abb. 59.) Wie heute bestand das Längsschiff jedenfalls auch früher aus zwei quadratischen Jochen im mittleren Theil und doppelt so vielen in den Seitenschiffen. Die Kapellenreihen wurden 1420 hinzugefügt. Das Querschiff hat eine quadratische Vierung und quadratische Arme, alle drei jetzt mit sternförmigen Gewölben; der weit hinausgeschobene Chor aber verräth Nichts mehr von der alten Gestalt. Als Stützen der Gewölbe im Längsschiffe wechseln jetzt Pfeiler mit gothischen, auf hohen Postamenten stehenden Säulchen ab, welch' letztere nach Rossetti von einem Bartolommeo Campolongo geschenkt wurden. Die Seitenfront hat, wie der schlanke Glockenthurm, dessen Aufsatz achteckig ist, Lisenen und Rundbogenfries, der Hof Rundbogen auf gothischen Säulen mit niedrigen Kapitälen (mit Eckblättern). Der Grundriß, wie wir ihn rekonstruirt, zeigt eine auffallende Verwandtschaft mit dem des älteren Baues von S. Antonio. Fraglich bleibt es freilich noch immer, wie der

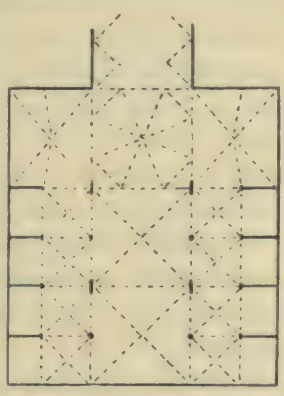


Abb. 59. S. Francesco in Padua.

[1]) Vergl. Moschini: Guida per Padova, Venezia 1817, S. 106, der das Testament vom 9. Sept. 1410 anführt gegen Rossetti: Descrizione etc. di Padova 1776, der den Stifter Bonifacio Piombino nennt. Auch Selvatico: Guida di Padova. 1869. S. 156. In Brandolese's Guida von 1795 Nichts über den Bau. — Mothes S. 462. — Maaße: Msch. 10,80 m, Ssch. 5,40 m, Säulendist. 4,75 m.

Chor gestaltet gewesen. Suchen wir aber nach ähnlichen Anlagen in Norditalien, so treffen wir, strenge genommen, nur auf eine einzige, die zeitlich vorangeht. Es ist die Cisterzienserkirche Chiaravalle bei Mailand, auf deren unten (S. 365) folgende Beschreibung hier verwiesen werden muß. Bei ihr allein, so viel mir bekannt, findet sich damals die gleiche Anlage des Längsschiffes, verbunden mit dem aus drei quadratischen Jochen gebildeten, vortretenden Querschiff, eine Eigenthümlichkeit, in welcher das eigentlich Wesentliche jener Bauten in Padua zu sehen ist. In Chiaravalle jedoch bildet der Chor ein quadratisches Joch. Man könnte einwenden: aber das Charakteristische dieser Cisterzienserkirche liegt doch in den neben dem Chor angelegten sechs rechtwinkligen Kapellen, die zweifellos an S. Francesco in Padua sich nicht befanden? Ich kann darauf nur erwidern, daß Chiaravalle ursprünglich jene Kapellen nicht hatte, dieselben vielmehr, was bis jetzt noch nicht bemerkt worden ist, aber später nachgewiesen werden soll, höchst wahrscheinlicher Weise erst Zuthaten einer späteren Zeit sind. Damit aber gewinnt meine Vermuthung, daß der Grundriß der Paduaner Kirchen sich an den des Cisterzienserbaues anlehnt, sehr an Glaubwürdigkeit, zumal wir ja fast überall bei den Franziskanerbauten den Anschluß an den früheren Ordensstil bemerkt haben. Daß das Langhaus dort vier, hier nur zwei Joche aufweist, ist von keiner Bedeutung.[1])

Damit aber hätten wir für die ursprüngliche Disposition von S. Antonio wie S. Francesco, gleichviel welcher Bau den anderen beeinflußt hat, einen befriedigenden Aufschluß durch den Nachweis des Zusammenhangs mit der lombardischen Kunst gewonnen und können nun getrost S. Marco seinen Einfluß in der gewaltigen Kuppelanlage äußern lassen. Das Wesentliche bleibt, daß also S. Antonio ursprünglich als Ordenskirche der Minoriten, wie die meisten anderen, der Cisterzienseranlage folgt, und zwar der einfacheren; merkwürdig genug, daß dann später der Chor die reichere Form erhält. Und hier kehren wir zurück zu der Betrachtung dieses Chores, der wie erwähnt jenem von S. Francesco in Bologna nachgebildet wurde. Er ist sieben- oder vielmehr neuntheilig ge-

[1]) Ein gleiches kurzes Längsschiff findet sich in der 1208 gestifteten Cisterzienserkirche S. Maria d'Arbona in den Abruzzen. Schnaase VII, S. 538. Mothes S. 698, der die Seitenkapellen am Chor wie am Seitenschiffe für 1257 entstanden hält.

schlossen, hat gleichfalls einen Umgang und dieselbe nicht ganz glückliche Disposition der neun viereckigen Kapellen. Die Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen sind nicht ganz so konsequent angelegt wie dort. Das Gewölbe des Chores ist hier ein stern- oder kuppelförmiges fünfzehntheiliges.[1]) Das Aeußere der merkwürdigen Kirche bezeichnet einen nicht glücklichen Kompromiß zwischen den verschiedenen stilistischen Elementen des Baues und braucht uns hier nicht länger zu beschäftigen. Wir wenden uns vielmehr gleich zu einigen anderen Kirchen, die, obgleich nicht den Bettelmönchen eigen, doch an dieser Stelle, als mehr oder weniger freie Nachahmungen von S. Francesco in Bologna, genannt zu werden verdienen.

Schon Schnaase hat darauf hingewiesen, daß die Kirche der Servi, sowie S. Martino maggiore und S. Giacomo maggiore ähnlich angelegt sind, vermochte aber nicht den Vergleich treffend durchzuführen, da er eine falsche Anschauung von dem Chorsystem in S. Francesco hatte. Die älteste ist die 1267 begonnene, 1315 eröffnete, 1483 von Pietro da Brensa veränderte S. Giacomo maggiore zu Bologna, die jetzt modernisirt, ursprünglich, nach der dreigetheilten Fassade zu schließen, wohl drei Schiffe, ein nicht ausladendes Querhaus und einen neuntheiligen Chor mit Umgang und viereckigen Kapellen hatte, wie S. Francesco. Der Chorumgang und die Kapellen sind außen in reicherer Weise mit Spitzgiebeln gestaltet.[2]) Die Servitenkirche, 1383 vom frate Andrea Manfredi, und zwar vom Chor aus begonnen, entfernt sich weiter von dem Vorbilde. Der Chorumgang hat neun Joche, doch sind von den neun Kapellen nur die drei hintersten wirkliche viereckige Kapellen, die sechs anderen nur nischenartige Räume. Der Langhausbau mit seinen neun Gewölbejochen und seinen Säulen hat Nichts mehr mit S. Francesco zu thun. S. Martino aber, eine dreischiffige Kirche ohne Querhaus mit einer polygonen Apsis, hat gar keine Beziehungen zur Bettelmönchkirche.

Wohl aber — und dies ist von größerem Interesse — spielte die Franziskanerkirche wieder ihre Rolle, als man 1388 beschließt, S. Petronio zu bauen, und 1390 von A. Manfredi und Antonius, dem Sohn des Vincentius, die Zeichnung und das Modell entwerfen

---

[1]) Wohl nachgebildet in dem jüngeren Gewölbe von S. Francesco zu Padua.

[2]) Man vergleiche für die Details Mothes S. 473, der irrthümliche Angaben hat: dreischiffiges Langhaus, dreischiffiges Querhaus!

läßt, nach welchem in demselben Jahre das Werk begonnen wird. Der ursprüngliche, später nicht zur Vollendung gelangte Riesenplan[1]), der mit seinem dreischiffigen, von Kapellen begleiteten Langhause und Querhause und mit seiner mächtigen Kuppel an Größe der Raumverhältnisse und Reichthum der Gliederung Alles übertreffen sollte, was bisher in Italien geschaffen worden war, zeigt in der Anlage des Chores ein entschiedenes Zurückgehen auf S. Francesco, ein Umstand, der bedeutungsvoll dafür spricht, welchen wichtigen Antheil Manfredi, der schon in den Servi seine Vorliebe für jenes System gezeigt, bei der Konzeption des gesammten Baues gehabt haben dürfte. Dabei freilich blieb er weit entfernt von einer sklavischen Nachahmung, da er anstatt neun Kapellen zwölf, und zwar die ersten drei auf jeder Seite parallel neben einander anlegt, entsprechend den zwei quadratischen Jochen, um die er den geraden sechstheiligen Chorschluß hinausschiebt: das eigentlich Wesentliche aber, die viereckige Form der Kapellen und die rund dieselbe nach außen begrenzende Umfassungsmauer behält er bei. So sehen wir in höchst überraschender Weise das französische Cisterziensersystem durch Vermittlung der Franziskaner in dem vielleicht bedeutendsten Bauwerke italienischer Gothik ein neues Dasein gewinnen, freilich nur ein Scheindasein, da ja bis heute S. Petronio noch der Vollendung harrt. Wer, ohne S. Francesco zu kennen, zufällig auf die Verwandtschaft der weit entlegenen Cisterzienserbauten zu Clairvaux und Pontigny mit den Kirchen von Bologna aufmerksam geworden wäre, hätte wahrlich von einem sonderbaren Zufalle reden können — für uns bietet dieselbe vielmehr einen neuen interessanten Beleg für das häufig so Räthselhafte, aber immer doch so Stetige, Gesetzmäßige in der fortschreitenden Entwicklung des Werdens. Unterliegt doch die Kunst denselben ewigen Gesetzen organischer Fortbildung, wie die Natur selbst, Gesetzen, auf deren Wesen wir durch Vergleichung und Zusammenstellung einzelner erkannter Thatsachen mit wachsender Erkenntniß immer mehr und mehr schließen können, deren Entstehung und eigentlicher Gehalt aber dem Menschen stets ein Räthsel bleiben wird.

Eine entferntere Beziehung als die eben erwähnten Bauten hat S. Francesco in Piacenza zu der merkwürdigen Kirche in Bo-

[1]) Bei Schnaase VII, 177. Lübke 629. — Vergl. bei Mothes: S. 496 ff. die Geschichte und Litteraturangaben.

logna. (Abb. 60.) Die Aehnlichkeit liegt hauptsächlich in den verwandten Raumverhältnissen: namentlich der bedeutenden Höhe des Mittelschiffes, sowie in der Fensteranlage des Chores. Doch behält von der eigentlichen Anlage des letzteren der Baumeister nur die allgemeine Idee des Umgangs mit Kapellen bei und versucht sie selbstständig zu verwerthen, was freilich entschieden mißglückte. Ob sein Plan durch räumliche Verhältnisse bedingt wurde oder für ihn die Absicht maßgebend ward, von dem Längsschiffe aus den Blick in die Kapellen zu ermöglichen, jedenfalls ordnet er vier nach außen vierseitig geschlossene, innen siebentheilig gewölbte Kapellen in einer fast geraden Linie neben einander hinter dem Chor an, der selbst in $^4/_{10}$ geschlossen ist.[1]) Dadurch ergiebt sich auch für den sechstheiligen Umgang eine große Unregelmäßigkeit in den Gewölben. Vom Querschiff an gerechnet treten zuerst zwei fast quadratische Gewölbe auf, dann folgen zwei fünftheilige, endlich viertheilige. Demnach kommt auf die Mitte des Chores hinten ein Pfeiler und die Wand, welche die zwei mittleren Kapellen scheidet, zu stehen. Die Pfeiler des Chores, welche die an Bologna erinnernden gestelzten, lanzettförmigen Bögen tragen, sind, abgesehen von den zwei vordersten achteckigen, rund und mit einem einfachen Kapitäl, über dem die Rippen direkt aufsetzen, versehen. Vor die Mauerpfeiler der Kapellen sind drei Halbsäulen mit ganz niedrigen Kapitälen gelegt, deren Blätter meist knospenförmig oder spiralförmig an den Ecken gebogen sind. Die runden Dienste der Kapellen haben gleichfalls Blattkapitälchen. Ueber den in vier eigenthümlichen Rundbogen geschlossenen einfachen Fenstern sind wie in Bologna Rundfenster. Das Längsschiff hat vier große quadratische Joche, ebenso viele oblonge Gewölbe befinden sich in den Seitenschiffen. Das Querschiff ladet nicht aus, hat aber die volle Höhe des Mittelschiffes. Die sehr weitgespannten Spitz-

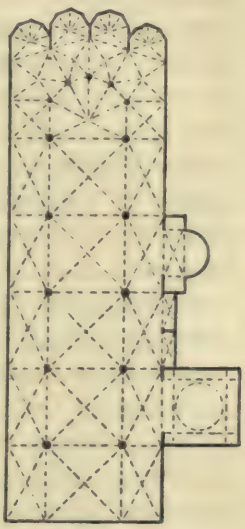


Abb. 60. S. Francesco in Piacenza.

[1]) Es sind genau genommen zwei ideelle, durch die Eingangsbögen gegebene, in stumpfem Winkel sich treffende Linien, an denen je zwei Kapellen liegen. Diese selbst aber sind genau der Längsrichtung der Kirche entsprechend gestaltet, so daß sie eine ganz unregelmäßige polygone Gestalt haben.

bögen ruhen auf Rundpfeilern — was an S. Francesco im benachbarten Parma erinnert — und die Gewölbe auf Lisenen, die von zwei Runddiensten begleitet sind. Die Quergurte sind fast rund gespannt; die Rippen zeigen schilfblattförmige Profilirung. An der Oberwand sind in jedem Joche zwei eigenthümliche, oben ganz flachbogig endigende (fast viereckige) Fenster mit Maßwerk, das in fünf Bogen oben abgeschlossen ist, geschmückt; unter ihnen je eine kleine spitzbogige Nische, über ihnen je ein Rundfenster. Das Mittelschiff wirkt frei und hoch, in den Seitenschiffen erscheinen die oblongen Gewölbe ebenso störend wie im Dom zu Florenz, doch macht das Ganze einen entschieden monumentalen großartigen Eindruck. — Die durch Lisenen dreigetheilte, mit zierlichen Fialen gekrönte Fassade ragt mit den drei Rundfenstern, wie in Bologna, oben über die Schiffe hinweg. Das rundbogige, reich gegliederte Portal ist alt und zeigt in der Ausführung des Details eine selten hohe Vollendung. Die kleinen im Laubwerke der Kapitäle kletternden, mit Thieren spielenden Putti sind von unvergleichlicher Grazie und Schönheit. Nach ihnen und nach der Lunette mit der Stigmatisirung des Heiligen zu schließen, ist das Portal im XV. Jahrhundert entstanden. Zwei spitzbogige Fenster an den Seiten zeigen wieder das eigenthümlich ausgezackte Maßwerk, in dem wie an den Fenstern der Seitenfront eine Neigung zum Kielbogen hervortritt. Die Seitenfassade hat ein ausgebildetes Strebebogensystem.

Das ganze Bauwerk ist eine wunderliche Mischung verschiedener Elemente. Erinnert der Chor an die Bolognesischen Bauten, so verräth die Anlage der Gewölbe und das Detail der Fenster offenbar Kenntniß der venezianischen Kirchen. Es wäre von großem Interesse, Näheres von der Baugeschichte zu ergründen. Ich habe nur in Erfahrung bringen können, daß ein Ubertino Lando für den Bau im Jahre 1278 Häuser und Land hergiebt und daß dieser 1806 restaurirt wurde. Zur Ausführlichkeit meiner Beschreibung bestimmten mich die vielfach unrichtigen oder unzureichenden Angaben bei Lübke.[1])

Von S. Francesco offenbar beeinflußt ist S. Maria del Carmine in Piacenza, mit vier quadratischen Gewölben im Mittelschiffe, vier oblongen in den Seitenschiffen. Das Querschiff

[1]) Cattanei: Descr. di Piacenza 1828, S. 13. — Schrabelli: Guida. Lodi 1841, S. 57. — Vergl. M. d. C. C. 1860, S. 165. — Schnaase VII, 12. — Mothes S. 476.

ladet nicht aus. Der Chor ist hier einfach viereckig. Von den bei Lübke und Mothes erwähnten, im halben Achteck geschlossenen acht Seitenkapellen des Längsschiffes konnte ich nichts gewahren.[1]) Am linken Seitenschiffe sind zwei ziemlich große fünfseitige Kapellen angebaut.

Schließlich begegnet uns noch im Süden ein Franziskanerbau, der, ohne von Bologna beeinflußt zu sein, ein ganz verwandtes, hier gleichfalls direkt von Frankreich übernommenes Chorsystem aufweist: S. Lorenzo maggiore in Neapel.

Diese Kirche bestand schon vor 1234, in welchem Jahre sie die Minoriten erhielten, und wurde, nachdem sie 1232 durch ein Erdbeben zerstört worden war, von Fra Tommaso da Terracina sammt der Fassade restaurirt. Mit dem Entwurf des 1265 beschlossenen Neubaues betraute Carl I. nach Vasari den Maglione von Pisa, doch wurde die Arbeit erst 1280 in Angriff genommen, 1300 geweiht, 1324 vollendet.[2]) 1580 ward eine gerade Wand vor den Chor gelegt, im XIII. Jahrhundert die Fassade verändert. Es ist eine kreuzförmige Kirche mit flachen Decken im Langhaus und Querschiff, deren einfache Gestaltung an die umbrischen und toskanischen Bauten erinnert und daher wohl mit Vasari's Angaben in Einklang zu bringen ist. Vermuthlich hatte Maglione den Chor nach Art der größeren Bettelmönchkirchen in seiner Heimath mit rechtwinkligem Chor und Seitenkapellen versehen wollen, als 1280 eine Veränderung in dem Plane eintrat und der Chor nun nach französischem Muster, vielleicht von einem französischen Baumeister, ausgeführt wurde. Er hat einen Umgang mit neun Radialkapellen, die innen fünfseitig sind und nach außen dreiseitig vortreten. Kräftige Halbsäulen, die vor die Pfeiler gelegt sind, mit zweireihigen Blattkapitälen tragen die Rippen. Die polygonen Kapellen erinnern hier direkt an französische Kathedralen, was uns nicht überraschen kann, da ein Anjou der Stifter des Baues war und sich französische Einflüsse in fast allen gothischen Bauten Neapels geltend machen. War doch dies System des Umgangs mit Kapellen, wie Schnaase und Mothes bemerkt haben, schon in dem Dome zu Acerenza, in S. Trinità zu Venosa und in Aversa aufgetreten, hier freilich noch

[1]) M. d. C. C., S. 164. — Mothes S. 476.

[2]) Ricci II, 64. — Schulz: Denkmäler Unteritaliens III, 38. — Kugler III, 581. — Das Obige nach Mothes S. 644. — Schnaase VII, 539. — Ganz falscher Grundriß bei Wiebeking, Bürg. Bauk. Taf. 74.

in der einfacheren romanischen Form mit nur drei Kapellen, wie sie im XI. und XII. Jahrhundert in der Auvergne und in Burgund die verbreitete ist.[1])

3. Der einfache Cisterziensertypus.

Die Gruppe von Kirchen, zu deren Betrachtung wir jetzt schreiten, hat, worauf Schnaase und Burckhardt im Allgemeinen schon aufmerksam gemacht haben, wie die der vorhergehenden sich Ordenskirchen der Cisterzienser zum Vorbild genommen. Sie folgen derselben einfachen Anlage, die, wie wir bereits sahen, schon den Baumeistern in Umbrien vorschwebte, als sie die ersten Bettelmönchkirchen entwarfen. Jedoch wird diese im Norden nicht wie dort vereinfacht, sondern getreu befolgt, ja im Einzelnen sogar reicher entwickelt. Als neues Element tritt zuweilen die Kuppel über der Vierung hinzu, für welche die italienische Kunst von jeher eine Vorliebe gehabt, in anderen Bauten erhält das dreischiffige Längshaus Kapellenreihen. Daß aber diese bestimmte Form sich nicht auf Norditalien beschränkte, sondern nach Florenz, Rom, ja Neapel verbreitete, erklärt sich daraus, daß sie auf der einen Seite den Bedürfnissen der Bettelmönche besonders entsprach und andrerseits, geräumig und stattlich zu gleicher Zeit, sich am besten für die größeren Städte eignete, für die sie — im Gegensatz zu den umbrisch-toskanischen — auch zuerst bestimmt und geschaffen war. Innerhalb des Ganzen aber lassen sich wieder zwei Gruppen von Kirchen gesondert betrachten: die venezianischen, die am kürzesten als Säulenkirchen bezeichnet werden mögen, und die lombardischen, welche Pfeilerkirchen sind. Ehe wir jedoch beide näher in's Auge fassen, scheint es geboten, einen kurzen Blick auf die Cisterzienserbauten in Italien zu werfen, die einen so großen Einfluß auf die Entwicklung der gothischen Architektur in diesem Lande gewinnen sollten.

A. Cisterzienserbauten in Italien. Der bedeutendste derselben ist Chiaravalle bei Mailand. Das Kloster ward von Bernhard von Clairvaux, der im Jahre 1134 bis in den Anfang 1135

[1]) Vergl. von neuerer Litteratur vor Allem: C. Enlart: Origines francaises de l'architecture gothique en Italie. Toulouse 1893. Acerenza: Grundriß, Schultz XXX. V. (I, 317). Venosa XLIII, 3 (I, 321 f.).

sich in Mailand aufhielt, gegründet, die Kirche nach einer noch vorhandenen Inschrift 1221 geweiht.[1]) In welchen Jahren, ob noch im XII. oder XIII. Jahrhundert sie errichtet worden, geht daraus noch nicht klar hervor.[2]) Sie zeigt die übliche Kreuzform, hat ein Mittelschiff von vier quadratischen Jochen, doppelt so viele quadratische Kreuzgewölbe in den etwa halb so hohen Seitenschiffen, eine Kuppel mit Thurm über der Vierung, gewölbte ausladende Querarme, einen quadratischen Chor und zu dessen Seiten je drei Kapellen mit zwei Geschossen. An den rechten Kreuzarm schließt sich die aus drei Gewölben bestehende oblonge Sakristei mit fünfseitiger Apsis, an das südliche Seitenschiff der nur theilweise erhaltene Klosterhof an. Man hat, wie ich glaube, die erste Bauthätigkeit von einer im XIII. Jahrhundert (wann?) vorgenommenen Restaurirung zu unterscheiden, welche in die ursprüngliche romanische Anlage gothische Elemente brachte, die ersten Arkaden links und rechts im Längsschiffe und die Bogen der Vierung[3]), sowie die thürartigen Eingänge vom Querschiff in die Seitenschiffe spitzbogig machte: ob die Kapellen zu Seiten des Chores mit den großen rein gothischen Fenstern und dem Kreuzungsbogenfries außen, ebenso wie die Sakristei, die offenbar derselben Zeit gehört, dieser ersten Restaurirung oder

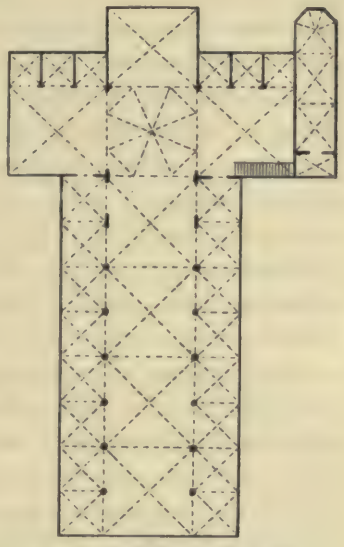


Abb. 61. Chiaravalle bei Mailand

[1]) Sie lautet: Anno gratie MCXXXV XI. Kl' febr' constructu(m) e(st) hoc monasteriu(m) a b(ea)to B(er)nardo abb(at)e Clareval' MCCXXI co(n)secrata e(st) eccl(esi)a Ista a d(omi)no henrico Mediolanensi archiep(iscop)o VI nonnis maji i(n) hono(r)e s(an)c(t)e Ma(r)ie clareval'.

[2]) Michele Caffi: Dell' Abbazia di Chiaravalle in Lombardia. Milano, Gnocchi. 1842. — Kugler II, 48. — Förster I, 243. — Ricci II, 183 und 212. — Schnaase VII, 102. — Lübke S. 440. — Mothes S. 449. — Neuerdings Enlart: a. a. O. Abb. nur des Aeußeren: Gally Knight II, Taf. 4, Hinteransicht. — Wiebeking Taf. 76. — Gruner: The terracotta architecture of North Italy 1867. Taf. 3 u. 4. — Mothes: Baulexikon I, S. 534. —Maße: Msch. 8,60 m, Ssch. 3,80, Pfdist. 3,80, Pfdurchm. 1,90.

[3]) Die alten runden Arkaden sind zugemauert über den Spitzbogen noch zu erkennen.

einer zweiten, noch späteren angehört, muß fraglich bleiben. Es ist sehr wahrscheinlich, daß alle diese Veränderungen gleichzeitig sind mit dem interessanten Kuppelthurm, der sicher eine zweite Bauperiode bezeichnet. Ursprünglich mag auch die Vierung, wie in den nordischen Cisterzienserkirchen, ein Kreuzgewölbe gehabt haben, oder vielleicht, dem italienischen Geschmack entsprechend, eine einfache Kuppel, wie die Cisterzienserbauten auf römischem Gebiete. Die Kapellen neben dem Chor, die 1613 im Innern ganz verändert wurden, gehören ersichtlich nicht der ersten, sondern der zweiten gothischen Bauperiode an, wie dies namentlich außen sichtbar wird, wo sie sich mit ansteigendem Dache an die Querschiffswand anlehnen. Sie sind ungewöhnlich hoch und auffallender Weise jetzt in zwei Stockwerke geteilt, deren oberes das alte Kreuzgewölbe bewahrt. Offenbar ist die mittlere Decke erst später, vielleicht 1613, eingespannt worden.[1]) Die Stützen sind massige Rundpfeiler, über denen als Gewölbeträger durch drei Halbsäulen gegliederte Pilaster aufsteigen, welche abgeschrägte Würfelkapitäle haben. Die großen Gewölbe sind ziemlich flach zwischen etwas gedrückte Rundbogengurte gespannt. In den Seitenschiffen setzen die Kreuzgewölbe ohne Rippen und Gurte auf Wandpfeilern auf, vor welche eine Halbsäule gelegt ist. Die ziemlich kleinen Oberlichter sind einfach, die drei Fenster des Chores hoch, schlank und rundbogig, die der Kapellen meist modernisirt. Ueber die niedrigen Seitenschiffe gehen kompakte Strebemauern. Die Querschiffsfassade hat Rundfenster. An der ganz modernisirten Hauptfassade ist nur das alte Hauptportal erhalten. — Der Kreuzgang, von dem nur Reste in einzelnen spitzbogigen Arkaden erhalten sind, ist, wie das jetzt als Schreinerwerkstätte dienende riesige, aus fünf Jochen bestehende Refektorium, wohl in der zweiten Bauperiode entstanden. Den Gesammtbau könnte man am besten als eine italienische Uebersetzung eines französischen Werkes kennzeichnen. — Das spezifisch Französische tritt vielleicht am deutlichsten in den kleinen, von italienischer Gewohnheit ganz abweichenden Grabkapellen unfern des nördlichen Querarmes hervor. Angesichts der Gewölbebildung aber und der Disposition, sowie jener eigenthümlichen, etwas gedrückten Form des Rundbogens fühlt man sich auf das Lebhafteste an S. Ambrogio in Mailand er-

[1]) Vergl. übrigens w. u. die gleiche Anlage in S. Francesco zu Ascoli.

innert und ist versucht, einen Einfluß seitens dieser Kirche anzunehmen. Von 1130—60 ward an S. Ambrogio gebaut, um 1200 die Kuppel erneuert und wohl zugleich die Ueberwölbung der Seitenschiffe — ob auch der Mittelschiffe? — in Angriff genommen. Vor 1184, dem Jahre der Einweihung, scheint auch der Neubau des Domes von Modena, der in der Gewölbedisposition Aehnlichkeit mit den beiden erwähnten Kirchen zeigt, vollendet gewesen zu sein, obgleich es mir nicht ganz unmöglich dünkt, die Gewölbeentstehung später anzusetzen.

Welchen Einfluß diese Bauten — und nicht zum mindesten Chiaravalle — mit der ihnen gemeinsamen Anlage quadratischer Gewölbe auf die lombardische Gothik des XIII. und XIV. Jahrhunderts gehabt, soll später betrachtet werden, zunächst gilt es, das zweite, zwischen Ancona und Sinigaglia gelegene Chiaravalle kurz in's Auge zu fassen. Dasselbe, im Jahre 1172 gegründet[1]), zeigt den vollständig ausgesprochenen Spitzbogenstil, der in diesem Falle, wie ich mit Mothes annehmen möchte, wohl eher auf deutsche, als französische Vorbilder hinweist. Das Langhaus hat hier sechs oblonge Kreuzgewölbe, denen ebensoviel quadratische in den Seitenschiffen entsprechen, die Vierung ein quadratisches, der linke Kreuzarm drei, der rechte zwei oblonge Gewölbe. Neben dem viereckigen Chor liegen nur am nördlichen Querarm drei viereckige Kapellen. Die Pfeiler haben vier Halbsäulen vorgelegt.[2])

An anderen Kirchen der Cisterzienser in Italien, über die man Näheres jetzt in Enlarts Werk über die französischen Ursprünge der italienischen Gothik findet: Fossanuova bei Anagni, Casamari bei Veroli, S. Maria in Ferentino begegnet die Kuppel über der Vierung; neben dem Chor sind zwei oder drei Kapellen angebracht. Die Pfeiler hatten in Fossanuova vorgelegte Halbsäulen.[3]) S. Vincenzo ed Anastasia bei Rom (1221 neu geweiht) hat am Ende des XII. Jahrhunderts den Cisterzienserchor mit vier Kapellen erhalten (Mothes Fig. 20).

---

[1]) Vergl. Schnaase VII, S. 87. — Ricci: Mem. stor. I, S. 34. — Mothes S. 440. — Eulart. — Abb. bei d'Agincourt Taf. XXXVI, 23—25. XLII, 5. LXIV, 13. LXVIII, 30. LXX, 10. 11. LXXIII, 17. 31, 41, 43.

[2]) Ein drittes Tochterkloster von Clairvaux ist Chiaravalle von Chienti (gen. di Fiastra).

[3]) Schnaase V, 325. — Mothes S. 691 ff., 697. 689. — Enlart a. a. O.

B. Die venezianischen Bettelmönchkirchen. Die gemeinsame Eigenthümlichkeit dieser Gruppe, die neben den zwei großen Bauten der Franziskaner und Dominikaner in Venedig selbst die den Bettelmönchen angehörigen Kirchen in Treviso, Padua, Verona und Vicenza umfaßt, beruht

Erstens auf der Anlage einer gleichen Anzahl von Gewölben im Seitenschiffe, wie im Mittelschiffe;

Zweitens in der Anwendung von säulenartigen Rundpfeilern;

Drittens in dem polygonen Abschluß des Chores und der angrenzenden vier oder sechs Altarräume.

Wenn ich in der ersten Auflage dieses Buches die Kirchen der Frari, S. Giovanni e Paolo in Venedig und S. Agostino in Padua als die frühesten Bauten dieses Stiles betrachtet habe, so ist dies nach von mir angestellten archivalischen Forschungen nicht mehr möglich. Vielmehr zeigt es sich, daß diese Denkmäler nur die größten, eine vorangehende Entwicklung abschließenden Erscheinungen sind. Noch vorhandene Kirchen in Verona, Vicenza und Treviso verdeutlichen uns die vorhergehenden Stufen solcher Entwicklung, über die Bestimmtes auszusagen aber vorläufig nicht möglich ist, da wir nicht wissen, welche Rolle in ihr die ursprünglichen im XIII. Jahrhundert errichteten Bauten der Frari und S. Giovanni e Paolo gespielt haben. Wir beginnen gleichwohl die Betrachtung mit jenen größten Werken der gothischen Periode im venezianischen Gebiete und lassen die anderen folgen.

S. Agostino in Padua existirt nicht mehr und leider ebensowenig eine ausführliche Beschreibung, die zu endgültigen Schlüssen berechtigen würde. Wir wissen nur, daß sie 1226 oder 1227 gegründet, 1275 um 40 Fuß erweitert und 1303 verändert wurde.[1]) Es ist wohl wahrscheinlich, daß der erste alte Bau, da er 1275 um

[1]) Nach Rossetti: Descrizione di Padova. Padova 1776, S. 3. — Moschini: Guida, Venezia 1817. — Brandolese: Pitture, Sculture etc. di Padova 1795. — Vergl. Selvatico, Ricci, Marchese. — Schnaase S. 129. — Mothes S. 477. Ob das von Moschini erwähnte Manuskript des p. Maestro Valerio Moschetta: eine Beschreibung der Kirchen v. J. 1585, noch vorhanden? Moschini macht darauf aufmerksam, daß in des p. de Lignamini Buch über die Inschriften eine Stelle sich finde, wonach einer alten Tradition zufolge er für gewiß halte, daß der Baumeister dieser Kirche jener gewesen sei, dessen Grab im Kirchhofe folgendes Epigraph zeige: Magister Leonardus Murarius qui dicitur Rocalica. Selvatico schreibt demselben, den er Boccaleca nennt, S. Steffano in Carrara bei Padua zu. Von demselben Leonardo soll 1284 der Saal des Palazzo della Ragione gemacht sein.

40 Fuß erweitert werden konnte, eine andere Disposition zeigte, als der Neubau 1313, der in der Anzahl der Joche mit den Frari stimmt, in der Anzahl von Kapellen aber nach der Beschreibung Rossetti's, der bei der Aufzählung der Bilder sagt: ‚seguono le due cappelle laterali all' altar maggiore', mit Giovanni e Paolo.[1]) Haben wir uns den alten Bau vielleicht im Grundriß S. Francesco und S. Antonio zu Padua ähnlich zu denken?

Daß aber S. Giovanni e Paolo eher auf das Vorbild der Frari zurückgeht, als umgekehrt, geht aus der weiteren Distanz der Säulen, der niedrigeren Erhebung der Seitenschiffe, der regelmäßigen Anordnung der Fenster, der vorgeschrittenen Ausbildung der Kapitäle, Gliederungen und Lisenen hervor, sowie aus den von mir im Archiv zu Venedig aufgefundenen Notizen der Grazie, nach welchen die Kirche drei Jahre später als die Frari neu gebaut wurde, nämlich 1333.[2]) Zuerst war 1234 von Jacopo Tiepolo der Bauplatz geschenkt worden, auf dem zunächst eine Kapelle S. Daniele erbaut wurde, dann 1246 (nach Ablaßbrief) S. Giovanni e Paolo begonnen ward. Von diesem alten Bau ist vielleicht Nichts mehr erhalten, er machte dem Neubau 1333 Platz, dessen Chor und Querschiff 1368 vollendet waren. Erst 1395 wird der östliche Theil mit den Mitteln des Niccolò Leone, erst 1430 das Ganze vollendet.[3]) So dürfen wir, wie denn bisher meist geschehen, den Franziskanern auch hier die Führung zuerkennen, wie sie eine solche ja ver-

[1]) Man bemerke, daß er den Altar der einen Kap. 1304 geweiht sein läßt, was vielleicht darauf schließen läßt, daß 1303 zunächst der Chor verändert worden war. Beachtenswerth auch, daß er nach einer Mittheilung des P. Domenico Federici auf Kosten des ‚Francesco Novello ultimo signore di Padova' den Chor von einem Federigo Tedesco 1395 mit Fresken bemalen läßt. Er findet dessen Manier der des Giotto verwandt. Brandolese wendet sich gegen diese Behauptung: dieser Novelli sei erst Anfang des XV. Jahrhunderts gestorben, ein anonymes Manuskript gäbe die Fresken, der Ansicht des Girolamo Campagnola folgend, dem Guariento. Wie es mit dem Novello sich verhält, weiß ich nicht, doch hat Rossetti mit seinem schwerlich erfundenen Federigo Tedesco die größere Glaubwürdigkeit für sich — nur die Jahreszahl dürfte irrthümlich sein. In der Pinakothek zu Forlì findet sich ein „Federigo Todesco" bezeichnetes, 1420 datirtes Bild, das offenbar unter dem Einflusse des Gentile entstanden ist. Vergl. meinen Aufsatz im „Kunstfreund" 1885, S. 313.

[2]) Vergl. meine „Studien zur ital. Kunstgesch. im XIV. Jahrh. Repert. für Kunstw." XVIII. S. 81 ff.

[3]) Fabbriche Conspicue di Venezia vol. II. — Wiebeking Taf. 72. — Runge II, 13. 21. — Marchese I, 103. (3. Ausg.) — Selvatico: Sulla arch. e scult. in Venezia 1847. S. 104. Maaße nach Schnaase: 290 F. lang, 80 F. breit.

muthlich auch im Süden des Apennin und in Bologna übernommen haben.

Was Sansovino in seiner Venezia uns von der Entstehung der S. Maria gloriosa dei Frari erzählt, giebt uns ein lebhaftes Bild von dem Wetteifer, mit dem die reichsten Geschlechter den neuen Mönchen ihre Kirchen zu bauen begannen. Ein Mitglied der Familie Gradenigo errichtete vier Säulen mit den dazu gehörigen Mauern, ein Giustiniani zwei weitere, ein Anguiè eine siebente, der Condottiere Paolo Savello die Gewölbe. Ein Viara, der später Mönch wurde, gab 16000 Dukaten für den Bau des Thurmes, dessen obere Hälfte nach seinem Tode von Mailändern und Leuten aus der Manza vollendet ward. Diese Angaben beziehen sich aber nicht auf den ersten umgekehrt orientirten Bau, der am 5. April 1250 begründet wurde, sondern auf den Neubau, der nach den von mir aufgefundenen Dokumenten 1330 zur Zeit des Dogen Francesco Dandolo begonnen und, nachdem 1361 der Chor und das erste Joch des Längsschiffes vollendet war, erst 1407 ganz ausgeführt war. Jacopo Ceilega fing 1361 den Campanile an zu bauen, den 1396 sein Sohn Pietro Paolo vollendete.[1]) Auf eine genauere Beschreibung der gewaltigen Kirche (Abb. 62. 63) brauchen wir uns nicht einzulassen: das Längshaus hat sechs Joche, deren letztes nach Cisterzienserart um drei Stufen erhöht zum Chore gezogen ist, in den Seitenschiffen ebensoviele oblonge Gewölbe, das Querschiff neben der Vierung je drei oblonge Gewölbe in jedem Arme. Die Hauptapsis ist sechsseitig, die drei Kapellen auf jeder Seite derselben (links ist noch eine vierte angebaut) sind vierseitig geschlossen. Die Seitenschiffe sind halb so breit als das Mittelschiff, die Maaße im Längsschiffe stimmen fast genau mit S. Giovanni e Paolo überein. Die Rundpfeiler stehen auf achteckigen Basen und haben achteckige niedrige Kapitäle mit Knospenblättern. Die Oberlichter waren ehemals wohl rund. Der Chor zeigt reich gegliederte Bündelpfeiler am Eingange der Hauptapsis, sowie die reiche Anlage zweifach und zugleich horizontal getheilter hoher Fenster. Das Betonen des

[1]) Sansovino: Venezia descritta. 1581, S. 65. — Boschini: Descrizione 1674. — Dass. 1733. — Ritratto di Venezia 1705 (Baseggio). — Zanotto: Guida 1863. — Selvatico: sulla architt. S. 98. — Ricci II, 168. — Schnaase VII, 127. — Lübke S. 629. — Mothes S. 800. — Pietro Paoletti: l'Architettura del Rinascimento in Venezia. 1893. — Thode im Rep. für Kunstwiss. XVIII. S. 82. — Abb. Willis: remarks pl. VII und Streets Brick and marbles S. 132.

Vertikalen, des Aufstrebens, des nach unseren Begriffen eigentlichen Wesens der Gothik verleiht dem Ganzen bei der echt italienischen Weiträumigkeit einen eigenartig bedeutenden, an die nordisch-deutsche Kunst gemahnenden Charakter.

Wie weit die Kirche der Frari den fast gleichzeitigen Bau der Dominikaner beeinflußt hat, kann zweifelhaft bleiben, jedenfalls aber zeigt S. Giovanni e Paolo eine so große Verwandtschaft, daß man sie eine direkte Nachfolgerin von S. Maria gloriosa nennen kann. Das Aufwärtsstreben ist in ihr noch stärker betont, der Gesammteindruck des Inneren ist ein entschieden luftigerer, freierer, die Säulen sind schlanker, die Spitzbogen höher, die Kapitäle entwickelter. Die Oberlichter bilden Gruppen von drei einfachen spitzbogigen Fenstern, die des Chores zeigen die horizontale Gliederung noch reicher durchgeführt. Ueber der Vierung erhebt sich eine Kuppel, die Zahl der Kapellen, die, wie die Hauptapsis, siebenseitig geschlossen sind, ist hier vier, die Kreuzarme haben einfache Gewölbe, das Langhaus nur fünf Joche. Das Ganze bezeichnet demnach S. Maria gloriosa gegenüber eine Vereinfachung in der Anlage bei fortgeschrittener Ausbildung der Details.

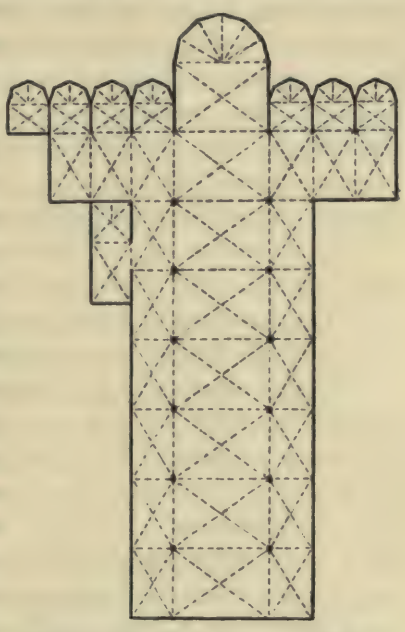


Abb. 63. S. Maria dei Frari in Venedig.

In naher Verwandtschaft mit den Frari steht die herrliche Dominikanerkirche S. Anastasia in Verona, ja, vielleicht ist sie deren Vorgängerin. Der Bau begann 1261, wurde 1295 unterbrochen und 1307 wieder von Guglielmo Castelbarco aufgenommen, dem als Beförderer Domenico Marzari folgte. Erst 1422 war die Kirche vollendet, 1538 erfolgte ein Umbau.[1]) Das sechsjochige Langhaus mit seinen hier auf attischen

[1]) Vergl. unter den oben (S. 333) bei S. Fermo citirten Guiden besonders Pergico's Descrizione. — Essenwein, M. d. C. C. 1860, S. 39 ff. (Abb.). — Schnaase VII, S. 129 (Grdr.). — Lübke S. 629. — Mothes S. 477. — Maaße nach Schnaase: 285 F. lang, 78 F. breit.

Basen stehenden Säulen erinnert wie der vierseitige Abschluß der Altarräume an die Frari, während die Anordnung von drei quadratischen Jochen im Querschiffe, die beschränkte Anzahl von vier Kapellen Beziehungen zu S. Giovanni e Paolo zeigt.

Im Jahre 1303 oder 1304 ward mit den vom Papst Benedikt XI. bewilligten und hinterlassenen Geldern S. Niccolò in Treviso begonnen, welche den Dominikanern gehörige Kirche nach einer Unterbrechung von 1318—1348 von Niccolò da Imola, demselben, der an den Frari thätig gewesen war, 1352 vollendet wurde.[1]) Das sechsjochige Mittelschiff und das Querhaus des luftigen Baues hat eine flache (jetzt moderne) Decke, die Seitenschiffe sind gewölbt. Die Haupttribuna ist neunseitig, die beiden an dieselbe anstoßenden Kapellen sind sechsseitig, die zwei folgenden Kapellen viereckig geschlossen. In jedem Joche befinden sich zwei schmale hohe Fenster. Der kleineren Stadt entsprechend ist das Ganze einfacher gehalten als die Bauten in Venedig.

In derselben Stadt Treviso entstand 1306 S. Francesco, die, wie die eben erwähnte Kirche, Kreuzform und fünf Kapellen hat. Das Längsschiff wurde, nachdem der Bau unterbrochen worden war, von der Familie der Rinaldi gebaut.[2])

Endlich sind in diese Gruppe, worauf noch nicht aufmerksam gemacht worden ist, die zwei Kirchen S. Lorenzo und S. Corona in Vicenza einzureihen. S. Lorenzo existirte schon, bevor sie die Minoriten erhielten, da sie vor 1185 erwähnt wird, doch datirt ihre jetzige Gestalt von dem Neubau im Jahre 1280. Das Portal ward 1344 auf Kosten des Pietro Marano, genannt il Nano, von einem frate Pace da Lugo ausgeführt, 1481 der Klosterhof gebaut. 1796 wurde die Kirche geschlossen, 1838 wieder geöffnet.[3]) Auch hier sind deutliche Beziehungen zu S. Maria gloriosa dei Frari. Das fünfjochige Längsschiff hat kräftige Rundpfeiler, deren Kapitäle aus zwei Reihen von Knospenblättern und achtseitigem Abakus bestehen, das Querschiff wird durch drei quadratische Gewölbe gebildet; an die fünfseitig geschlossene Hauptapsis lehnen sich bloß

[1]) Federici: Memorie trevigiane 1803, S. 173 ff. — Mothes S. 482 f., der auch eine Chronik des Andrea de Redunsio bei Muratori: Rer. Ital. vol. I benutzte. Maaße nach Schnaase: 274 F. lang, 79 F. breit.

[2]) Federici, a. a. O. S. 207. Ich habe die Kirche nicht selbst gesehen.

[3]) Vergl. Descriz. di Vicenza. (Vendramin) 1779. — Ciscato: Guida di Vicenza 1870. — Mothes giebt die Baugeschichte nicht vollständig, S. 472.

zwei rechtwinklig geschlossene Kapellen. Die Oberlichter sind rund. Die Fassade mit einem gothischen Portal, über welches ein Renaissancegiebel gelegt ist, hat im unteren Theile sieben rundbogige Blenden, in welche unten vier Sarkophage mit Baldachinen gesetzt sind, in dem oberen mit Giebeln abgeschlossenen Stockwerk eine Rosette und fünf kleinere Rundfenster.

Die Dominikanerkirche S. Corona, die 1260 gegründet wurde, 1300 die Fassade erhielt, hat Umbauten namentlich im Chor erlitten. Das dreischiffige Längsschiff hat vier Joche, dann folgte das jetzt mit zu ihm gezogene Kreuzschiff, das früher, wie es scheint, nicht über das Hauptschiff auslud und auf das vermuthlich drei Kapellen sich öffneten, die jetzt ein schmales zweites Querschiff bilden. Die runden Pfeiler haben abgestumpfte Würfelkapitäle. Die Fassade ist durch Strebepfeiler dreigetheilt, hat ein gutes gothisches Portal, links und rechts ein schmales spitzbogiges Fenster, darüber ein Radfenster und zwei kleinere Rundfenster, oben Spitzbogenfries.[1])

Ob S. Francesco in Rovigo, deren Bau 1296 von Obizzo II. begonnen, 1300, als schon Chor und Querschiff fertig waren, unterbrochen und erst 1430 vollendet wurde, direkte Beziehung zu venezianischen oder mailändischen Bauten hat, kann ich leider nicht sagen, da ich die Kirche nicht kenne. Aus den Bemerkungen bei Bartoli[2]) kann ich nur entnehmen, daß sie fünf Kapellen an der östlichen Seite des Querschiffes hatte.

C. Die lombardischen Bettelmönchkirchen. Die lombardischen Bettelmönchkirchen bilden wie die venezianischen für sich eine Gruppe; lehnen sich diese, wie ich im Hinblick auf den polygonalen Abschluß der Kapellen vermuthen möchte, an deutsche Cisterzienserkirchen an, so wird für die ersteren offenbar die Ordenskirche Chiaravalle bei Mailand das Vorbild. Charakteristisch für sie, wie für mehrere sich ihnen anschließende Bauten ist die Bereicherung des Grundrisses durch Kapellenreihen am Längsschiffe, die Anordnung quadrater Kreuzgewölbe im Mittelschiff, denen je zwei in den Seitenschiffen entsprechen, der gerade

[1]) Vergl. dieselben Guiden und Mothes' Beschreibung S. 480, die, was den Grundriß anbetrifft, den späteren Umbau nicht berücksichtigt und ein zweischiffiges Querhaus verzeichnet.

[2]) Bartoli: Le pitture etc. di Rovigo, Venezia 1793, S. 58. — Mothes S. 480.

Abschluß des Chores und der Kapellen und endlich die Anwendung des mit Halbsäulen belegten Pfeilers. Wir haben gesehen, wie in verschiedenen Kirchen, namentlich in S. Ambrogio, das quadratische Gewölbe, das durch die sechstheiligen Gewölbe einzelner Bauten vorbereitet worden war, fast gleichzeitig auftritt, wie in Chiaravalle; daß das hier angewandte System des Chores mit seinen Kapellen Beifall fand, bezeugen neben den zu besprechenden Bauten in Pavia auch andere, z. B. die modernisirte Carmine in Mailand. Die Pfeiler mit Halbsäulen aber waren schon in Modena angewandt worden, — ob etwa auch ursprünglich, wie in den meisten anderen Cisterzienserkirchen Italiens (Chiaravalle bei Ancona, Fossanuova etc.) in Chiaravalle, so daß die eigenthümlich massige runde Form hier aus einer späteren Zeit herrührte, wie im Dome zu Cremona?

Leider existirt die bedeutendste Franziskanerkirche in diesen Gegenden, S. Francesco in Mailand, nicht mehr. Man wird wohl nicht fehlgehen, schreibt man ihr, wie den Frari in Venedig, eine besondere Bedeutung für die Entwicklung der lombardischen Baukunst in der nächsten Zeit zu. Zumal wir wissen, daß sie nächst dem Dome die größte Kirche Mailands war, im XIII. Jahrhundert also thatsächlich die größte! Was ich aus Latuada's Descrizione di Milano und aus dem Guida vom Jahre 1796 entnehmen konnte, ist Folgendes: im Januar 1256 erhielten durch den Erzbischof Leone da Perego die Minoriten, die anfangs S. Maria Fulcorina besaßen, die alte, schon zu Zeiten des heiligen Ambrosius existirende basilica Naborriana, in der die Gebeine des Gervasius, Protasius, Naborre und Felice bestattet lagen. Wann der neue Bau begonnen wurde, ist nicht bekannt, doch dürfte es jedenfalls bald nach der Besitzergreifung geschehen sein. Eine alte, auch von Latuada angeführte Beschreibung von Torri schildert ihn folgendermaßen: „Die Franziskanerbasilika besteht, wie sie heutigen Tages bewundert wird, aus drei Schiffen, auf beiden Seiten mit zwölf Bogen geschmückt und mit ebenso vielen Säulen aus Backstein (nach einer Berichtigung des in der Ambrosiana befindlichen Manuskriptes: aus Stein) mit rothen korinthischen Kapitälen.“ Der Chor hatte viereckige Kapellen. In der Nacht auf den 6. September 1688 brachen die Gewölbe ein, und nun wurde sie von Neuem gebaut und um drei Joche verkürzt.“ In diesem restaurirten Zustande sah sie Latuada, der die Schönheit des korinthischen Stiles

in ihr ebenso bewundert, wie die Größe. Er klagt nur darüber, daß die Seitenkapellen nicht schön geordnet waren und nicht alle beendet seien, und erhofft von den nächsten Jahren die Vollendung. — Der Guida von 1796 erwähnt außerdem, daß die großartige gothische Sakristei 1357 auf Kosten eines Giacomo, genannt Comello, d. h. Giacomello de' Taverni gebaut und ganz mit Fresken geschmückt worden sei, die ein klares Zeugniß davon ablegten, wie hoch schon in jenen Zeiten die Kunst gestanden.[1]) — So kärglich die Nachrichten sind, so genügen sie doch, uns einen höchst großartigen Begriff von der Kirche zu geben. Ein Längsschiff von zwölf Arkaden! Jedenfalls hatte das Mittelschiff sechs quadratische Gewölbe, die Seitenschiffe die doppelte Anzahl. Waren die Stützen wirklich Säulen mit gothischen Blattkapitälen? oder kann man unter ‚colonne' auch Pfeiler verstehen? Wie war der Chor? Haben wir ihn uns zu denken, wie in S. Francesco in Pavia? Vergebens sieht man sich nach Aufschluß um — die einzige Kirche, die in ihrem abnorm langen Längsschiffe etwas an jene Beschreibungen erinnert, S. Francesco in Cremona, die jetzt als Hospital benutzt wird, hat gerade in den Chortheilen im XVII. oder XVIII. Jahrhundert eine vollständige Veränderung erfahren. Trotz dieser aber lohnt sie den Besuch: es ist ein Längsschiff, das gar kein Ende zu nehmen scheint. (Abb. 64.) Erhalten sind vom alten Bau nur die vierzehn quadratischen Kreuzgewölbe der Seitenschiffe (vielleicht waren es einst sogar fünfzehn, da erst nach dem fünfzehnten, das jetzt zugebaut ist, das moderne schmale Querschiff, das an den Armen ebenso wie der lange Chor rund geschlossen ist, ausladet) und im Mittelschiffe vier sechstheilige quadratische Gewölbe, die auf einen Einfluß der Bauten in Piacenza schließen lassen, und ein aus zwei ineinander greifenden sechstheiligen Gewölben bestehendes Joch, das drei Seitenkapellen entspricht, zunächst der Fassade. Die derben, schmucklosen Pfeiler und rundbogigen Arkaden sind modern, wohl auch die jetzt runden Quergurte. Das Mittelschiff ist ein wenig höher als die Seitenschiffe. Die Hauptfassade ist modern. Die Seitenfront zeigt noch die später zugemauerten einfachen, spitzbogigen Oberlichter. Nach Flaminio di Parma ist die Kirche 1290

[1]) Torre: ritratto di Milano. Milano 1714. S. 187 ff. — Latuada: Descrizione di Milano 1738. IV, S. 226. — Bianconi: Guida 1787. — Guida di Milano (Sirtori). II. Ausg. 1796. S. 331. — Bossi: Guida di Milano 1818. S. 159.

erbaut worden, in den Guiden habe ich keine näheren Angaben gefunden.[1])

Von S. Francesco in Turin ist Nichts mehr erhalten, auch kenne ich keine eingehendere Beschreibung. Es war eine dreischiffige Kirche.[2])

Mit größerer Sicherheit läßt sich unter der modernen, wohl im letzten Jahrhundert vollzogenen Verkleidung die alte Gestalt der

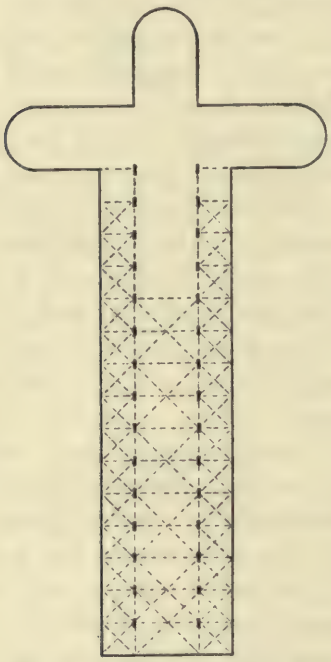


Abb. 64. S. Francesco in Cremona.

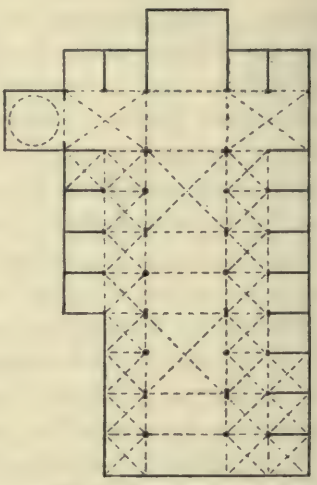


Abb. 65. S. Francesco in Pavia.

Kirche S. Francesco in Pavia noch erkennen — offenbar hatte sie ganz denselben Grundriß wie S. Maria del Carmine ebendaselbst: ein Langhaus mit vier quadratischen Jochen, die doppelte Anzahl quadratischer Gewölbe in den Seitenschiffen und ebenso viel rechtwinklige Kapellen. (Abb. 65.) Das Querschiff, nicht über die letzteren ausladend, bestand aus einer oblongen Vierung und aus zwei dem Quadrat sich nähernden Kreuzgewölben. Der viereckige Chor hat

[1]) Flaminio di Parma: Memorie istoriche delle chiese et della provincia di Bologna. Parma 1760, I, S. 325. — Panni: distinto rapporto delle dipinture etc. 1762. — Guida von Picenardi 1820. — Maisen: Cremona illustrata. Milano 1865.

[2]) Guida di Torino 1753. S. 84.

vier Kapellen zur Seite. Erhalten sind von den Gewölben nur die der Seitenschiffe und zwei Joche des Mittelschiffes. Als Stützen dienen jetzt schwere Rundsäulen mit barocken Kapitälen, jedoch sind an dem der Vierung nächsten Gewölbe noch vier kreuzförmige Pfeiler mit Halbsäulen zu sehen, nach denen wir uns, dabei S. Maria del Carmine zum Vergleich herbeiziehend, die anderen rekonstruiren können. Die Quergurte waren breitgespannte, der Rundung sich nähernde Spitzbogen, die dem Ganzen einen etwas gedrückten Charakter verliehen haben müssen. Die dreigetheilte Fassade dagegen ist hoch, schlank und mit hohen Fialen und einem Kreuzungsbogenfries geschmückt. In der Mitte befand sich ein jetzt zugemauertes großes, reich mit fünf rosettenverzierten Bändern gerahmtes Fenster, unter dem fünf Scheinrundfenster waren. Die Seitentheile ihrerseits sind durch eine aus drei Rundstäben bestehende Lisene halbirt; über dem unteren Geschosse mit moderner Thüre läuft ein den untern Theil der Mittelfenster kreuzender, also später hinzugefügter breiter Streifen, der mit sternförmigen Backsteinornamenten geziert ist. Ein Blick auf die Seitenfront zeigt, daß die Kapellenanlage alt ist, da ihre Details in allen mit dem sonstigen Aeußeren übereinstimmen. Jede Kapelle hatte zwei hohe spitzbogige Fenster, das Mittelschiff und der Chor rundbogige Oberlichter.[1]) — S. Francesco ist offenbar das Vorbild für S. Maria del Carmine geworden, die im Detail, in der reicher gestalteten fünftheiligen Fassade einen Fortschritt bezeichnet, im Grundriß sich genau an die Bettelmönchkirche hält.

Lübke setzt die Entstehung beider Kirchen zu früh. Erst 1260 dürfte S. Francesco entstanden sein, als die Franziskaner den Park von Mirabello, in dem sie bisher gewohnt, verließen und in die Stadt zogen, S. Maria del Carmine nach Malaspina, der sich auf Fornari's Klosterchronik beruft, 1273. Genau denselben Typus muß ferner die jetzt verfallene und zu Wohnungen und Magazinen verwendete Kirche S. Tommaso zu Pavia gehabt haben.

Die Beziehung dieser Bauten zu Chiaravalle ist trotz der reicheren Kapellenanlage, der Vereinfachung der Chorkapellen noch ersichtlich, doch fehlen uns die Mittelglieder. Sollten wir ein solches in dem

[1]) Vergl. Förster II, 46. — Kugler III, 560. — Lübke M. d. C. C. 1860, S. 163. — Schnaase VII, 191. — Mothes S. 494. — Abb. Nohl: Tagebuch S. 61. — Street 208. — Lose und Gruner: Terracotta architecture Pl. 12. Maaße: Msch. 9,87, Ssch. 4,33, Sdist. 4,05, Querschiffausladung 7,02 m.

ältesten Bau der Certosa bei Pavia sehen dürfen?[1]) Mir scheint, nicht allein einzelne Details, sondern auch der Grundriß ist dem von S. Francesco merkwürdig verwandt. Nimmt man die letzten zwei Joche der Querarme mit den Apsiden, sowie das abschließende Gewölbe des Chores hinweg, so bleibt jene soeben besprochene Anlage eines aus vier quadratischen Jochen und Kapellenanbauten bestehenden Längshauses, ein aus drei Jochen bestehendes Querhaus, viereckige Apsis mit vier Seitenkapellen.[2]) Beim 1390 begonnenen Neubau wäre dann das Alte zu einem harmonischen Ganzen umgeschaffen, wären die Pfeiler umgestaltet, die Seitenschiffe mit oblongen Gewölben versehen, die Kuppel in erneuter Erinnerung an Chiaravalle errichtet, das Kreuzschiff und der Chor erweitert und reicher gestaltet, endlich alles Detail einheitlich neu gebildet worden. Freilich kann das, so lange uns nicht neue Dokumente darüber aufklären, Nichts als Vermuthung bleiben, und es ist ebensowohl denkbar, daß die Certosa statt ursprünglich für die Bauten in Pavia das Vorbild gewesen zu sein, vielmehr in einer gewissen Beschränkung sich an dieselben anlehnt.

Während so in Pavia, das eine Zeitlang der Hauptsitz architektonischer Thätigkeit in der Lombardei wird, noch im XIV. Jahrhundert das quadratische Gewölbe besonders bevorzugt wird, macht dieses in Mailand an Bauten, wie S. Pietro de Gessate (1344 gegründet) und S. Maria delle Grazie (um 1400) dem oblongen Platz, wodurch die Seitenschiffe in den gleichmäßigen Rhythmus hineingezogen werden, doch bleibt die Vorliebe für Kapellenreihen.

Wäre es erlaubt, aus der jetzigen Gestalt der Kirche des heiligen Franz in Ferrara einen Rückschluß auf die ehemalige gothische zu ziehen, so müßte man dieselbe in eine Reihe mit den Bauten in Pavia setzen. Selbst aber wenn der neue Grundriß ohne Rücksicht auf früher Vorhandenes entworfen wäre, so hätte doch eine kurze Erwähnung dieses schönen Renaissancebaues an dieser Stelle ihre Berechtigung, da eine Beziehung zu jenen Kirchen nicht abzuleugnen ist. Die Anlage im Grundriß entspricht abgesehen davon, daß die Kreuzarme noch über die Kapellenreihen ausladen und die Hauptapsis halbrund geschlossen ist, fast vollständig S. Fran-

[1]) Jenen Bau, auf den die Inschrift am Grabe des 1402 verstorbenen Gian Galeazzo hinweist: Collapsa templa restituit, nova magnifice et opulenter coenobia extruxit.

[2]) Deren ersten beide jetzt durch ein Joch erweitert sind.

cesco in Pavia. An Stelle der Kreuzgewölbe befinden sich im Mittel- und Kreuzschiffe flache Kuppeln, ebensolche kleinere in den Seitenschiffen, in den Kapellen Tonnengewölbe. Etwas schwerfällige jonische Säulen mit ornamentirtem Halse tragen die Rundarkaden, korinthische Pilaster die Eingangsbögen der Kapellen. Dieser Neubau wurde unter Ercole I. am 3. August 1494 begonnen, der Tradition nach von Giovanni Batista Benvenuti genannt l'Ortolano, nach dem Guida von 1844 eher von dessen Onkel Pietro, nach Cittadella von Biagio Rosselli. Die älteste Kirche war, nach einer Schenkung des Landes durch Giacomo Torello di Salinguerra 1245, errichtet worden; 1264 beschloß man Vergrößerung, die 1344 vollendet war. Unter den Gönnern befand sich ein Alberto d'Este, der von dem Baumeister Bartolini Ploti da Novara eine der Maria und dem heiligen Jakobus geweihte Kirche bauen ließ.[1])

D. Die Gewölbekirchen in Mittel- und Süditalien. Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts entstehen in Toskana die ersten gothischen Gewölbekirchen und zwar zeigt bereits die, so weit bekannt, früheste, dem Niccolò Pisano zugeschriebene S. Trinità in Florenz (1250) die Anlehnung an das durch die Bettelmönche bereits weit verbreitete Cisterziensersystem, nämlich fünf geradlinig geschlossene Chorkapellen, ein aus drei Kreuzgewölben bestehendes Querschiff und auffallender Weise ein aus fünf Jochen bestehendes fünfschiffiges Längshaus mit Pfeilern. Mit S. Maria novella, die an Stelle einer älteren von Fra Sisto und Ristoro nach 1244 errichteten, vermuthlich den umbrisch-toskanischen Typus zeigenden Kirche 1278 begonnen, 1307 im Osttheil, 1349 im Innern vollendet wurde, tritt dann zuerst der norditalienische Typus der Bettelmönchkirchen im Süden des Apennins auf. Ohne daß bestimmte Vorbilder angeführt werden könnten, läßt sich doch manche Beziehung zu lombardischen Bauten finden, so in dem Aeußeren, in der Anwendung des durch Halbsäulen belebten Pfeilers. Die Gewölbeanlage dagegen entspricht mehr dem venezianischen Systeme: den nicht ganz quadratischen sechs Jochen des Mittelschiffes entsprechen ebensoviel oblonge Seitengewölbe, wie dies gleichzeitig auch am Dome

[1]) Pitture e sculture di Ferrara 1770. — Frizzi: Guida 1787. — Avvento: il servitore di piazza. Guida 1838. — Indice manuale di Ferrara 1844. — Lübke S. 694. — Cittadella: Guida 1873. S. 103.

von Arezzo (begonnen 1277), in S. Remigio in Florenz der Fall ist und im ganzen Süden zur Regel wird. Das Querschiff hat drei quadratische Joche und neben den fünf viereckigen Kapellen an der Ostseite auch an den Enden der Arme je eine Kapelle.[1]) Daß der Dom von Prato (begonnen 1317) seinen Chor mit den vier Seitenkapellen S. Maria nachbildete, scheint mir sehr wahrscheinlich.

Eine weitere Entwicklung von S. Maria novella bezeichnen die Dominikanerkirchen in Rom und Neapel. Hatten die Minoriten sich begnügt, die ihnen 1250 überwiesene alte Basilika S. Maria in Aracoeli zu Rom 1252 durch Kapellenanbauten am Längsschiff und Neubau eines großen viereckigen Chores zu erweitern, ohne an Stelle der alten Holzdecke Wölbungen zu setzen und ohne die rundbogigen Archivolten zu verändern[2]), so führten die Predigermönche an Stelle der alten Basilianerinnenkirche S. Maria sopra Minerva einen vollständigen Neubau auf, der, am 24. Juni 1280 begonnen, vermuthlich von den damals in Rom anwesenden Fra Sisto und Ristoro geleitet wurde. Er verräth denn auch entschiedenen Anschluß an die Florentiner Kirche, zeigt eine ähnliche Gewölbeanlage im sechsjochigen Längsschiffe, die gleichen Pfeiler, zugleich aber eine Erweiterung durch die Anlage von Kapellenreihen, die wiederum an die Lombardei erinnern. Die Haupttribune ist dreiseitig geschlossen.[3]) Daß S. Domenico in Neapel darauf den in Rom entwickelten Grundriß übernimmt, ist selbst heute, nach so vielen Restaurirungen und Umbauten in den Jahren 1446, 1455, 1605, 1670, 1732, 1752, 1804, 1853, deutlich zu erkennen. Das Längshaus hat sieben Joche, und Kapellenreihen, das Mittelschiff eine Holzdecke, das Querschiff jetzt niedere Tonnengewölbe auf dem Kreuzarme (ursprünglich jedenfalls drei quadratische Gewölbe). Der Chor war ehemals viereckig geschlossen, ebenso ver-

[1]) Für die Baugeschichte und eingehendere Beschreibung, die hier überflüssig wäre, vergl. Marchesi I, S. 59, Fantozzi's Guida, Richa's chiese di Firenze. — Schnaase VII, 141. — Lübke S. 624. — H. Semper: Uebersicht der Gesch. Toskanischer Skulptur. Zürich, Bürkli 1869, S. 38. Nach alter Beschreibung von Boselli: le chiese di Firenze. — Mothes S. 757. Abb. Wiebeking Taf. 51 u. 85. Maaße nach Fantozzi: 315 F. l. Msch. 40 F. br. Ssch. $10^1/_4$.

[2]) Wadding: Annal. III. Bd. 1251, S. 261 ff. — Mothes S. 707. — P. F. Casimiro: Memorie istoriche della chiesa e convento di S. M. in araceli. Rom 1736.

[3]) Vergl. Marchese I, S. 49. — Platner: Beschr. Roms III, 3, 505. — Masetti: S. M. sopra Minerva. Rom 1858. — Schnaase VII, 142. — Lübke S. 624. — Mothes S. 711. — Abb. bei d'Agincourt Taf. XLII, 65, 68 u. 73.

muthlich jede der im XV. Jahrhundert umgebauten vier Nebenkapellen. Der Bau begann 1283, nachdem schon 1255 ein Umbau der 1231 von den Mönchen übernommenen Kirche stattgefunden hatte.[1])

Von Franziskanerkirchen, die ferner in diese Reihe gehören, weiß ich, bei meiner Unkenntniß der Bauten in Apulien und Calabrien, nur S. Francesco in Ascoli zu erwähnen, die nach dem Grundriß bei Schulze und den Beschreibungen bei Orsini, Mothes etc. ein dreischiffiges, aus fünf Jochen bestehendes Langhaus mit achteckigen Pfeilern, eine Kuppel über der Vierung und ein Querschiff, an das sich im Osten drei, im Norden und Süden je zwei polygone Chorschlüsse legen, hat. Im Aeußeren bildet sie durch diese reiche Gestaltung, zu der noch zwei schlanke Thürme kommen, ein lebendiges Ganzes. Nach Orsini haben die Tribünen hier, wie in Chiaravalle bei Mailand, ein oberes Stockwerk.[2]) Ob der zum Jahre 1252 in einem Manuskript genannte Antonio Vipera der Architekt oder bloß Protektor der Bauunternehmung war, bleibt zweifelhaft.[3])

Dieser Kirche verwandt soll nach Mothes und Ricci S. Francesco in Fermo sein. Ueberhaupt scheint die Mark Ancona, wie dies sich später auch in der Skulptur und Malerei äußert, starke Einflüsse von Norditalien her erfahren zu haben. Die Kirche des Francesco in Ancona selbst, die, leider jetzt ganz umgewandelt, nur noch in ihrem 1455 errichteten reichen, barock-gothischen Portal von Giorgio da Sebenico Interesse erweckt, war eine dreischiffige gewölbte Pfeilerkirche. Vom Bischof Niccolò gebaut, wurde sie am 15. August 1323 geweiht.[4]) Zu den älteren Ordensbauten jener Gegend gehören: die von Maestro Antonio di Jacopo gebaute Kirche in San Severino, die bereits 1247 (Breve Innocenz' IV.) im Bau begriffene zu Osimo, die 1300 begonnene in Treja. Spätere sind: S. Francesco zu Arcevia (1351), Monte Ottone (um 1351), Fallerone mit reicher Backsteindekoration, Ripatransone — die fast alle gänzlich modernisirt sind.[5])

[1]) Förster II, 99. — Lübke: M. d. C. C. 1860, S. 222 (Grundriß). — Nohl S. 273. — Schnaase VII, S. 541. — Mothes S. 645. — Wiebeking Taf. 47.

[2]) Schulz II, 5. III, I. — Orsini: descriz. della città di Ascoli. Perugia 1790, S. 105. — Corboni: Memorie 1830. — Ricci: Memorie della arti et del Piceno 1834. S. 42. — Mothes S. 752.

[3]) Carducci: Memorie di Ascoli 1853, S. 131.

[4]) Baglioni: Storia della chiesa di S. F. — Guida di Ancona 1821, S. 16. — Ricci: Memorie I, S. 76.

[5]) Ricci: Memorie I, S. 42 und S. 76.

Wie die älteste Kirche der Franziskaner in Rom: S. Francesco a ripa, die ursprünglich den Benediktinern angehörte und 1231 vom Grafen Ridolfo dell' Anguillara vergrößert und hergestellt, später von einer Lelia Biscia erweitert wurde, gewesen, ist aus der jetzigen Gestalt, die sie im XVI. Jahrhundert von Mattia de Rossi erhielt, nicht mehr zu schließen. Es ist ein kleiner dreischiffiger Bau mit Kapellenreihen, einem durch eine Kuppel gekennzeichneten, nicht ausladenden Querschiff und einer flachen rechtwinkligen Chornische.[1])

Nachdem wir im Einzelnen die Bettelmönchkirchen in den verschiedenen Gebieten Italiens einer Betrachtung unterzogen haben und es uns gelungen ist, einzelne Gruppen zu sondern, kann es nun, werfen wir einen kurzen Blick zurück, nicht schwer fallen, einen einheitlichen Zusammenhang in der zahllosen Menge der Bauten zu finden. Sie alle, mit Ausnahme der wenigen Kirchen, die dem romanischen Basilikenstile folgen, gehen in ihrer ursprünglichen Gestaltung auf die Cisterzienseranlagen zurück, die sie theils, wie in Umbrien und Toskana, entsprechend den Intentionen der Ordensstifter und dem im Lande entstandenen Ideal vollständig und selbständig vereinfachen und umgestalten, theils fast treulich wiederholen, wie in Venedig, theils erweitern, wie in der Lombardei und einzelnen Kirchen des Südens. Die bewußte Nachbildung ging sogar so weit, daß allerdings an der größeren Mehrzahl der Kirchen in Mittelitalien wie im Norden das einfachere System der östlichen Kapellenanlage befolgt erscheint, die Gruppe bolognesischer Kirchen aber auch die reichere Kathedralenanlage von den französischen Cisterziensern übernimmt. Nur die von letzteren wiederholt namentlich in Deutschland angewandte Form eines eckig geschlossenen Chorumgangs hat keine Nachahmung in Italien gefunden. Diese Thatsache aber des engen Anschlusses an den Orden des Bernhard von Clairvaux darf uns gewiß als äußeres Sinnbild des geistigen Verhältnisses erscheinen, das zwischen demselben und dem Franziskanerthum besteht. So können wir es denn auch nicht als Zufall betrachten, daß es die Franziskaner sind, welche im Norden wie

---

[1]) Vergl. Titi: Ammaestramento utile e curioso di Roma. 1686. — Titi: Descrizione di Roma 1763. — Roma moderna. 1741. — Vasi: Itinerario istruttivo di Roma. 1791. — v. Bunsen u. Platner: Beschr. Roms III, 3, S. 650.

im Süden die allgemeine Norm für den Kirchenbau festsetzen, die Dominikaner dieselbe erst von ihnen empfangen. Auch das ist tief begründet: das Dominikanerthum ist eben der empfangende Theil, wie auf dem Gebiete der Ordensdisziplin, so auf dem der Bauthätigkeit!

Auffallend aber bleibt es, daß wir eine Nachahmung der Cisterzienserkirchen durch die Minoriten nur in Italien finden, während im Norden der Alpen die Bettelmönche, ohne sich Vorbilder zu nehmen, frei einen neuen Stil entwickeln, der, nur den Bedürfnissen Rechnung tragend, vor dem italienischen eine größere Originalität voraus hat. Das Hauptgewicht fällt hier auf den Chor, der, von derselben Breite wie das Schiff, tief und geräumig und meist polygon geschlossen ist. Mehr als in Italien befleißigt man sich, möglichst billig und einfach zu bauen, läßt daher fast immer das Querschiff wie den Thurm weg und gestaltet das zuweilen selbst nur zweischiffig angelegte Haus sehr einfach. So sind diese Kirchen in folgerichtigerer Weise aus den eigentlichen Anschauungen: aus dem die Predigt in den Vordergrund setzenden Gottesdienst der Bettelmönche hervorgegangen — den größeren Reiz der Mannigfaltigkeit, die vollendetere Schönheit der Verhältnisse haben die italienischen voraus.

In Deutschland bilden ferner die Bettelmönchbauten ein in sich gesondertes Ganze, — in Italien haben sie bestimmenden Einfluß auf die Entwicklung des gothischen Stiles ausgeübt, wie wir an vielen Beispielen gesehen haben. Mit ihnen verbreiten sich die Elemente nordischer Gothik, die sich aber schon bei der Aufnahme dem südlichen Raumgefühle, wie dem vorzüglich in der Lombardei heimischen und hier besonders gebildeten stilistischen Prinzipe anbequemen müssen. Man kann wohl behaupten, daß, abgesehen von der an die ältere romanische Kunst sich anschließenden und selbständig sich aus derselben entwickelnden Bauthätigkeit, wie wir sie z. B. an den Domen von Siena und Lucca gewahren, abgesehen von der stark nordischen Richtung, die sich bei dem Bau der Certosa und des Domes von Mailand am Ende der gothischen Periode geltend macht, die gesammte in vollem Sinne so zu nennende gothische Architektur Italiens bedingt ist und ihr Gepräge erhalten hat durch die Bettelmönchbauten Norditaliens, ja daß deren Einfluß noch weiter hinaus auf manche Renaissancewerke sich erstreckt. Folgte nicht Brunnellesco, als er mit S. Lorenzo den ersten Schritt

in die neue Zeit hineinthat, im Entwurfe des Grundrisses dem Vorbilde von Bauten, wie S. Maria novella? Wird man nicht in der Kirche der Servi zu Siena an die venezianischen Kirchen erinnert? Es würde zu weit führen, wollte man einzelne andere Kirchen, wie z. B. S. Pietro in Modena, den Dom von Faenza, S. Maria in vado in Ferrara, S. Agostino in Rom zum Vergleiche heranziehen. Schließlich spielen diese Bauten doch keine hervorragende Rolle in der Renaissancekunst. Das große Streben des XV. Jahrhunderts geht nach anderen Idealen!

Bei Weitem bedeutungsvoller — und darauf sei noch einmal am Schlusse hingewiesen — werden die unscheinbaren einschiffigen Kirchen in Umbrien und Toskana, deren künstlerische Schönheit in der einfachsten Harmonie des Raumes, in den Verhältnissen der Höhe zur Breite und Länge beruht. Sie sollten im Quattrocento in glänzender Weise weiter leben. Es ist wohl kein Zufall, daß gerade von Florenz die Baumeister ausgehen, die ihr geniales Können an die scheinbar so wenig lohnende Aufgabe gaben, durch die denkbar größte Einfachheit zu wirken. Es handelt sich hier freilich nicht um eine getreue Nachbildung der den Bettelmönchkirchen eigenthümlichen Grundrisse — vielmehr verschwinden jene kleinen, die einfach große Wirkung beeinträchtigenden Kapellen neben dem Chor, um einen neuen Platz an den Seiten des Langhauses zu finden — aber hätte Leone Battista Alberti seine Kirche S. Andrea in Mantua, die gewiß den einen Höhepunkt der Renaissance bezeichnet, wie der Plan Bramante's für S. Pietro den andern, schaffen können, ohne seine Schule in den lehrreichen Kirchen der Franziskaner wie Dominikaner durchgemacht zu haben? Wir haben bereits oben eine Reihe von herrlichen Renaissancewerken, wie S. Francesco in monte bei Florenz, S. Francesco della vigna in Venedig, S. Pietro in montorio in Rom erwähnt. Die Zahl dieser Bauten ließe sich leicht vermehren. Ein Blick auf die Reihe der Kirchen, die Burckhardt als flachgedeckte, einschiffige in seiner Geschichte der Renaissance (S. 130) zusammenstellt, ein Blick auf die Namen ihrer Erbauer genügt, ihre Bedeutung zu erfassen. Da finden wir Giuliano's di Sangallo S. Maria Maddalena dei Pazzi, Jacobo Sansovino's S. Marcello, Antonio's di Sangallo des Jüngeren S. Spirito in Rom, eine ganze Anzahl Kirchen in Neapel.[1]) Und weiter hinaus

[1]) Auch eine Zeichnung des Antonio da Sangallo in den Uffizien (nicht ausgestellt Nr. 503): der Grundriß einer kleinen einschiffigen Kirche mit Kapellenreihen ist für

eröffnet sich der Ausblick auf jenen Typus der gewölbten einschiffigen Kirche, der, im XVI. Jahrhundert von den Jesuiten bevorzugt, der für die ganze katholische Welt gültige wird.

Zu ausschließlich, scheint mir, pflegt man jetzt den Zentralbau als das eigentliche Ideal der Renaissancebaukunst aufzufassen. Mehr noch als die soeben angedeuteten historischen Thatsachen beweist die vollendet großartige Wirkung einschiffiger Kirchen, wie S. Andrea in Mantua, daß gleichberechtigt neben jenen das in diesen ausgesprochene Ideal zu setzen ist. Findet im Zentralbau die nordisch italienische, die lombardische Kunst, ihren höchsten Ausdruck, so bezeichnet die einschiffige Renaissancekirche die Spitze der für Toskana charakteristischen Bauentwicklung. Wer aber die letztere in ihrer Bedeutung und Eigenthümlichkeit verfolgen möchte, würde seinen Ausgangspunkt von den ersten Kirchen der Franziskaner zu nehmen haben. Und fehlte es ihm nicht an Muth, veraltete Begriffe durch neue zu ersetzen, so würde er angesichts dieser die innersten Eigenthümlichkeiten der Renaissance schon vorahnenden und ausgestaltenden Bauten das Wörtlein ‚gothisch' fallen lassen. Was wollen denn die wenigen Spitzbogen bedeuten, gegenüber der von allem Detail absehenden, allein auf eine freie, harmonische einheitliche Raumwirkung hinzielenden Anlage des Ganzen? Spricht aus jenen oder nicht vielmehr aus diesem der künstlerische Geist des Urhebers wie der Zeit? Im Norden mag man mit Recht von einer italienischen Gothik sprechen, aber im Norden wird auch die neue Aera der Kunst nicht gezeitigt: viel schwächer und daher fremden Einflüssen mehr unterworfen zeigt sich hier der innere Drang nach einem neuen gewaltigen Aufschwung der künstlerischen Anschauung, der unwiderstehlich und unbeirrt in Toskana zum Lichte drängt. Was Wunder daher, wenn jenes reiche, aber eingewanderte Geschlecht der gewölbten Bettelmönchkirchen bald kraftlos ausstarb, die im heimischen Boden wurzelnde schlichte Bevölkerung der holzgedeckten, einfachen toskanischen Bauten aber die herrlichste, kräftigste Nachkommenschaft hatte, die ein wichtiges Glied in dem großen Verband der Kunst einer vorgeschritteneren Zeit bilden sollte. Ja, wenn man freilich Giotto einen gothischen Künstler nennen will, dann hat man auch das Recht, die Kirchen

eine Franziskanerkirche (zu Pitignano) bestimmt. (H. Brockhaus: Das Hospital S. Spirito zu Rom. Rep. f. Kw. VII. Bd. S. 443.)

des Franz in Pistoja, in Pisa und sonst in Toskana gothisch zu nennen. Es ist derselbe Geist, der aus ihnen in einer anderen Sprache zu uns spricht, wie aus den Fresken in Assisi — derselbe neue Geist, der künstlerisch sein Höchstes in der Blüthe der Renaissance giebt.

Betrachten wir in der toskanischen Kunst die Zeit von 1200 bis 1500 als eine einheitliche, eng zusammenhängende Entwicklung, so offenbart sich uns dasselbe Gesetz, das uns aus der Anschauung der antiken Kunst klar geworden: daß die neuen Prinzipien als fundamentale Grundlagen des Ganzen zuerst in der Architektur ausgesprochen werden, durch sie bedingt erst die Skulptur und die Malerei ins Leben treten. Was den Pisani, wie Giotto, als den Vertretern der neuen Kunst vorangeht und als die eigentlichste Grundlage derselben betrachtet werden muß, ist die zuerst schöpferisch von den Franziskanern, dann von den Dominikanern in Umbrien und Toskana ausgeübte Bauthätigkeit. Und durch diese wird der Weg für die spätere Entwicklung deutlich genug schon vorgezeichnet — so wenig Platz diese Bauten für Anbringung plastischer Werke boten, so wenig günstig sie für eine gesetzmäßige Ausbildung der Skulptur waren, so vielseitig kamen sie den Bedürfnissen der Malerei entgegen. Die wesentlichsten Bedingungen für diese waren ja in ihnen vorhanden: große Flächen, die eine Belebung verlangten, und ein helles Licht, das die volle Anschauung des Dargestellten ermöglichte. Wir würden nur schon Gesagtes wiederholen, wollten wir darauf hinweisen, wie Cimabue, Giotto und alle seine Schüler ihre Hauptaufgaben und ihre Schulung in den Bettelmönchkirchen gefunden haben, deren Wände noch heute überall den Schmuck zahlreicher Wandgemälde tragen, wie ihnen nicht allein der Raum für die Gestaltung eines großen monumentalen Stiles, sondern auch ein großer neuer Stoff in der reichhaltigen Legende des Franz und in denen seiner Nachfolger von den armen, scheinbar die Kunst so wenig fördernden Mönchen gegeben wurde. Hier kam es nur darauf an, zu zeigen, daß der neuen Epoche der zeichnenden Künste auch ein neuer Baustil vorangeht, mit dem die toskanische Kunst ihren eigentlichen Anfang nimmt. Mag man immerhin mit den Bauten Brunellesco's um 1400 die ‚Renaissance' beginnen lassen, dann aber sich recht bewußt werden, daß *diese* Renaissance nur das zweite Stadium der großen Kunstbewegung ist, in die damit als neues Element nun

die Nachahmung der Antike tritt. Oder man lasse, da man sich gewöhnt hat, eben jene Bewegung Renaissance zu nennen und der Ausdruck durch die Tradition geheiligt erscheint, man lasse sie mit dem Bau von S. Francesco beginnen und scheide deren erste große von fremden Einflüssen unabhängige aus dem Geiste der Zeit und auf toskanischem Gebiete erstehende Phase von einer zweiten, die mit dem erneuten Studium der alten Kunst um 1400 anhebt. Als erste Zeugen und Denkmäler der Renaissance werden dann die Bettelmönchkirchen in Mittelitalien in ganz anderem Lichte als bisher erscheinen, wird in ihm plötzlich ein Etwas uns entgegentreten, was uns bisher kaum aufgefallen ist: ein wunderbar erhabenes, in seiner Kindheit schon die volle Kraft des reiferen Alters versprechendes Gefühl für die in ihren einfachsten Formen erfaßte Harmonie des Raumes und der Verhältnisse.

ZWEITES BUCH

DAS FRANZISKANERTHUM

UND SEINE

BEDEUTUNG FÜR DIE ITALIENISCHE KUNST

ERSTER ABSCHNITT

DIE FRANZISKANER

I. Erste Entwicklung und Gestaltung des Ordens.

„Ein neues Geschlecht ist vom Himmel gestiegen, das neue Wunder verrichtet," so sang in einem Hymnus auf Franziskus der Freund des Ordens, Gregor IX. Und wahrlich, wunderbar genug mußte den Zeitgenossen der Siegeszug dieses Heeres bettelnder Mönche erscheinen, das plötzlich aus dem Boden gestiegen war, die heiligen Rechte und Pflichten der christlichen Religion der Welt in Erinnerung zu bringen. Der Traum eines weltentrückten Schwärmers schien sich zu verwirklichen: die Menschheit über das Irdische hinweg zu reiner Gottanschauung sich erheben zu wollen. Aber es schien nur so! Schon Franz selbst hatte es erfahren müssen, daß er sich getäuscht, als er zur Regel für eine große Genossenschaft machen wollte, was nur das Vorrecht seiner individuellen, eigenthümlich und großartig angelegten Natur war. Ein Franziskanerthum, wie er es sich dachte, war und blieb eine Unmöglichkeit. Und doch wie immer es geworden, im Kampfe mit seinem eigensten Prinzipe, hat es eine außerordentliche Bedeutung gewonnen und die größten Namen des XIII. und XIV. Jahrhunderts haben ihm einen Nimbus verliehen, der nimmer verschwinden wird.[1])

Eine menschliche Genossenschaft ohne jeden, selbst nur gemeinschaftlichen Besitz! Das war ein niemals zu verwirklichender Gedanke. Darin lag von vornherein der Keim zu dem inneren

[1]) Da ich in diesem Kapitel mich nur auf das Allgemeine beschränken mußte, durfte ich von einer Ausarbeitung auf Grund der neueren Forschungen absehen.

Zwiespalt, der von den Tagen des Franz an bis ins XVI. Jahrhundert die Einheit des Ordens gefährdet, ihn mit sich selbst und mit der Kirche in mannichfache Kämpfe verflicht. Ganz von selbst mußten zwei Partheien entstehen: eine, die streng und unerbittlich an der Forderung absoluter Armuth festhielt, eine andere, die, freieren Anschauungen huldigend, den allgemeinen Verhältnissen und Bedürfnissen sich akkommodirte. Jener Johannes de Capella, dessen Pläne Franz, vom Orient zurückgekehrt, vereitelte, war wohl der erste, der unter dem Vorwande, eine Kongregation von Eremiten zu gründen, von Honorius III. eine Milderung der Regel zu erlangen suchte. Und kaum war der zuerst nach dem Tode des Franz erwählte Ordensgeneral Johannes Parens 1232 gestorben, so kam die höchste Gewalt in die Hände des weltlich gesinnten Elias, der trotz des langen vertrauten Umganges mit Franz doch so wenig dessen Gesinnungen überkommen hatte.[1]) Zwar geschah es nur, den Ordensstifter zu ehren, daß er in Deutschland und in anderen Ländern starke Geldbeiträge zum Bau der Kirche S. Francesco eintreiben ließ, aber schon das war ganz gegen den Sinn des einfachen Mannes, der in der bloßen Erde hatte begraben werden wollen. Was aber die Mönche mehr empörte, war sein hochfahrendes Leben, das recht im Sinne eines großen Kirchenfürsten war. Davon weiß Salimbene in seinem ‚liber de praelato' Manches zu erzählen.[2]) Der General habe ein Wohlleben geführt, einen vorzüglichen Koch sich gehalten, von feingekleideten Knaben sich bedienen lassen, das Reiten dem Gehen vorgezogen, darüber aber dann die Ordensangelegenheiten vernachlässigt, die Klöster nie visitirt und ein sehr barsches Benehmen den Provinzialministern gegenüber gehabt. Was aber noch schlimmer war, er zeigte sich bestechlich, nahm viele unnütze Leute als Mönche auf und beförderte Unwürdige zu höheren Stellen. So riß binnen Kurzem eine große Regellosigkeit ein: man sah Brüder einzeln, statt zu zweien gehen und lange Bärte und weite Kutten mit großen Kapuzen tragen.

Anfangs empörten sich nur ernstere Männer gegen diese Verwilderung. Der Beste neben Franz, Antonius von Padua, der

[1]) Wie Voigt nachgewiesen hat, ist Johannes bis 1232 General, diesem folgt Elias bis 1239 (so nach Jordanus von Giano und Salimbene.) Abhdl. d. phil.-hist. Kl. der k. Sächs. Ges. d. W. 1870. V. Bd.

[2]) Fragmente in den Mon. hist. ad prov. Parmensem. Chronika. Parma 1857. S. 403 ff.

gewaltige Volksprediger, der aus dem Heimathslande des Dominikus nach Italien gekommen war, um der thätigste Mitarbeiter des Mannes von Assisi zu werden, hat den Verfall der Zucht nicht mehr erlebt. Er war im Jahre 1231 gestorben.[1]) Aber jener Caesarius von Speier, den einst Elias selbst im Orient dem Orden gewonnen hatte und der als Minister in Deutschland so Großes gewirkt, trat als Vorkämpfer der Sitten- und Lebensstrenge dem Ordenshaupt entgegen und nach ihm wird diese erste Oppositionspartei die der Caesarener genannt. Der Unglückliche mußte seine Widersetzlichkeit mit einer zweijährigen Gefangenschaft im Kerker büßen und wurde von ihr einzig durch den Tod befreit. Sein Wächter erschlug ihn in dem unseligen Wahne, er wolle entfliehen.[2]) Elias selbst aber fiel kurz darauf seinen Gegnern zum Opfer und ward 1239 abgesetzt. Da seine Versuche einer Aussöhnung mit dem Papste mißglückten, ging er schließlich 1244 ganz in das feindliche Lager Friedrich's II. über, der ihn als ‚dilectus familiaris et fidelis noster' mit Aufträgen nach dem Orient schickte.[3]) Auf dem Sterbelager soll er sich mit der Kirche ausgesöhnt haben.

Inzwischen waren die Streitigkeiten zwischen den Anhängern der laxeren Richtung, die fratres de communitate genannt wurden, und denen der strengeren, die den Beinamen der zelatores oder spirituales erhielten, fortgegangen, wobei sich aber der Sieg mehr den ersteren zuwandte.[4]) Entschieden ward er unter dem Generalate des Crescentius (1244—1247) durch ein Privileg Innocenz' IV. vom Jahre 1245, in welchem dem Orden der

---

[1]) Vergl. über ihn: Enrico Salvagnini: S. A. di P. e i nuovi tempi. Turin 1887. — P. Hilaire de Paris: St. A. de Padoue, sa legende primitive. Montreuil sur Mer. 1890. — E. Lempp: A. v. P. in Zeitschrift für Kirchengeschichte XI. Und das schöne, meinem Buche über Franz nachfolgende Werk dieses Nachfolgers des Franz von C. de Mandach: St. Antoine de Padoue et l'art italen. Paris 1899.

[2]) Jordanus. A. a. O.

[3]) Petrus de Vinea: Epistolae. Basileae 1566. lib. III cap. XV. — Vergl. auch Wadding. III. Bd. z. J. 1239 u. 1244.

[4]) Vergl. zum Folgenden: Hase: Kirchengeschichte. X. Aufl. 1877. S. 317 ff. — Neander: Allgem. Gesch. der christl. Religion u. Kirche. II. Aufl. V. Bd. S. 386 und an einigen anderen Stellen. — Herzog, Real-Encyclopädie f. phil. Th. u. K. IV, S. 466 ff. Vor Allem aber P. Ehrle: Die Spiritualen im Archiv für Litteratur und Kirchengeschichte Bd. I. — Die Frage der Geschichte der spiritualen Bewegungen spielt in der neueren Franziskanerlitteratur eine große Rolle.

unumgänglich erforderliche Besitz von Grund und Boden, Gebäuden, Geräthschaften und Büchern zugestanden wurde, jedoch in der Art, daß die Mönche scheinbar nur den Nießbrauch hatten, der Papst selbst aber den Besitz.[1]) Das war ein Nothbehelf, so gut er sich darbot. Die Spiritualen konnten sich damit nicht zufrieden geben und erhoben ihr Haupt von Neuem, als der strenggesinnte Johannes von Parma General ward (1247—1256). Ihr schwärmerischer Eifer, dessen Spitze sich unmerklich gegen die Kirche selbst zu richten begann, fand reiche Nahrung an den Prophezeiungen des Joachim, die sie zu ihrem Glaubensartikel erhoben. Dieser, der 1202 gestorbene Abt von Floris, hatte die Weissagungen vom Falle Babylons, von dem Kommen des Antichrist und manche andere Stellen aus den Propheten auf die gegenwärtigen Zeiten bezogen. Die Rettung erhoffte er, ein von glühender Phantasie beseelter Mystiker und Freund des kontemplativen Lebens, von dem allem Weltlichen entsagenden Mönchsthum. Drei Weltalter unterschied er: das Zeitalter Gottes des Allmächtigen, dargestellt im Alten Testament, dasjenige des Sohnes Gottes und der Fleischwerdung des Wortes als ewiger Weisheit, endlich das dritte des heiligen Geistes, in dem die göttliche Liebe in der reinen Kontemplation des Mönchsthums allherrschend wird. Der erste Vorbote dieses letzten Zeitalters sei Benedikt gewesen, aber eigentlich beginnen werde es erst im Jahre 1260.[2]) Mit dem Siege ihrer apostolischen Ideen, glaubten die Zelanten, werde die Vollendung jener Prophezeiungen eintreten. Johannes von Parma selbst war ein Joachite und jener Mönch Gerhard von Borgo San Donnino, der die Ideen des Joachim 1253 in seinem ‚Introductorius in Evangelium aeternum' zu einer kirchenfeindlichen Häresie umgestaltete und für das neue dritte Zeitalter auch ein neues Evangelium des h. Geistes erwartete, war sein Freund.[3]) Als aber das Jahr 1260 vorbeiging, ohne daß die geweissagte Offenbarung des h. Geistes sich vollzog, mögen Manche, die anfangs fanatisch begeistert waren,

[1]) Emm. Roderici nova Col. privilegiorum apost. Regularium mendicantium et non mend. Antwerpen 1623. p. 13.

[2]) Concordia Veteris et Nov. Test. Venedig 1519. Expos. in Apocal. Venedig 1519. — Vergl. besonders Renan: Joachim de Flore in den Études d'histoire religieuse. (Paris 1884.)

[3]) Vergl. Salimbene. A. a. O. z. J. 1253 S. 233 f. — Reste der Schrift bei Argentré: Col. judiciorum de novis error. Paris 1728 T. I p. 163.

schwankend geworden sein. So erzählt uns Salimbene, daß er früher auch an Joachim geglaubt, aber nach dem Tode Friedrich's II., der als Antichrist doch erst 1260 hätte sterben sollen, ganz jene Ansichten aufgegeben und beschlossen habe, nichts Anderes mehr zu glauben, als was er sähe.[1])

Als Vertreter der orthodox kirchlichen Anschauung scheinen sich zunächst die Dominikaner aufgeworfen zu haben, die auch später vielfach die Päpste gegen die spiritualen Anmaßungen vertheidigen. Die Disputation zwischen dem gewaltigen Franziskanerprediger Hugo de Bareola und dem Dominikaner Petrus de Apulia, von der Salimbene berichtet, mag nur Eine unter Vielen gewesen sein.[2]) Mit dem ganzen Gewicht dogmatischer Weisheit aber trat die Universität von Paris in der Streitschrift des Wilhelm von St. Amour: ‚de periculis novissimorum temporum' nicht allein den Zelantes, sondern dem Bettelmönchwesen überhaupt entgegen. Es war der Hauptschlag, den die erbitterten ‚magistri' von Paris gegen die übermüthigen Mönche, die sich als Lehrer an der Universität zwischen sie eingedrängt hatten, ausführten. Aber er wurde vom Papste Alexander selbst vereitelt, der die Schrift verdammte und den Verfasser, der sich mit Geist in Rom selbst vertheidigte, des Landes verwies. Mit der Feder antwortete Bonaventura, der, ohne Joachite zu sein, doch der strengeren Richtung angehörte und seit 1256 Generalminister war, in seiner Abhandlung ‚de paupertate Christi', indem er zugleich in seinem Rundschreiben an die Minister eine strenge Reform des Ordens anordnete.[3]) Damit schien in der That eine Vermittlung der beiden Partheien gefunden zu sein, doch war es kein eigentlicher Friede. Nach dem Tode Bonaventura's 1274 gewann wieder die mildere Richtung an Einfluß und erhielt ihre Bestätigung in einer Bulle Nicolaus' III. von 1279 (Exivit qui seminat), die aber zu gleicher Zeit den Anschauungen der Zelantes von der absoluten Armuth Christi Rechnung trägt.

Einzelne, wie der exzentrische Gefühlsmensch Peter Johann

---

[1]) A. a. O. S. 131.

[2]) A. a. O. S. 77.

[3]) Opera. Ausgabe Peltier, Paris. Bd. XIV. — Vergl. namentlich die ‚statuta capituli provincialis Narbonensis' v. J. 1260, bei Rodulphus: Hist. ser. lib. II. S. 239 und E. Renan: Études S. 217 ff. — Reuter: Geschichte der religiösen Aufklärung. II S. 171 ff.

von Oliva, waren dennoch damit nicht zufrieden. Dieser kühne Denker und Verfechter der ursprünglichen Strenge der Regel wandte sich direkt gegen den römischen Antichrist und entwickelte die Ideen des Abtes Joachim selbständig weiter. Er hat eine für diese Zeiten sehr freie, bedeutende historische Anschauung der geistigen Entwicklung des Christenthumes und glaubt in seiner Zeit ein neues Weltalter anbrechen zu sehen, mit dem eine Erneuerung und Vertiefung des christlichen Lebens anhebt. Er unterscheidet sieben Zeitalter der Kirche: 1. Gründung durch Christus, die apostolische Zeit. 2. Bewährung durch das Leiden der Märtyrer. 3. Entwicklung und Vertheidigung des Glaubens im Kampfe mit den Häretikern. 4. Zeit der Anachoreten. 5. Das gemeinsame Leben der Mönche und Kleriker. 6. Erneuerung des evangelischen Lebens durch Franz, Wiederaufbau der Kirche. 7. Die Sabbathszeit reiner kontemplativer Anschauung der zukünftigen Herrlichkeit.[1]) Obgleich Petrus Johannes 1283 zum Widerrufen seiner Schriften gezwungen wurde, haben diese doch auf lange Zeit hinaus ihren Einfluß in dem Orden behalten, wie z. B. Bartholomäus Pisanus jene Theorie der sieben Zeitalter noch 1399 in seinem ‚liber conformitatum' nur wenig verändert wiederbringt. Eine besondere Verbreitung und Wirkung aber scheinen sie im Süden Frankreichs, diesem alten Heerde kühner Neuerungen, gehabt zu haben.

Hier nämlich entsteht im Anfang des XIII. Jahrhunderts, nachdem Clemens V. den vergeblichen Versuch gemacht, einen Ausgleich herzustellen, der nur dazu führte, daß die Spiritualen sich einen eigenen General wählten, zu Gunsten der strengeren Regel eine neue Bewegung. Diese wurde Anfangs von Johann XXII. gemeinsam mit Michael von Cesena, der seit 1316 die Oberleitung des Ordens hatte, zu unterdrücken versucht. Nachdem einige der sich widersetzenden Führer, unter denen der feurige Ubertino da Casale besonders genannt sein will, gefangen genommen waren, erließ der Papst seine Bulle: quorundam exigit, in welcher er in milder Weise die Irrigen auf den rechten Weg zurückzuführen sucht. Die Hauptfrage, in Betreff der Tracht, entscheidet er im Sinne Nikolaus' III., daß nämlich die diesbezüglichen Bestim-

[1]) Vergl. Wadding Bd. V. z. J. 1297. N. 34. — ebd. z. J. 1297, in welchem Petrus stirbt. — Ein Auszug seines Buches: Postilla super Apocalypsim bei Baluzzi: Miscellanea I, p. 213.

mungen den Oberen des Ordens zuständen und diesen zu gehorchen sei. Indem Michael selbst für die Kutten eine engere, einfachere Form verordnete, glaubte er die Schwierigkeiten zu heben, doch zeigte es sich binnen Kurzem, daß es sich schließlich um ganz andere Dinge handelte. Die Eiferer in Italien gingen in Schaaren Zuflucht suchend nach Sizilien und sonderten sich nur in um so schrofferer Weise ab. Nach wenigen Jahren 1321 brach das Feuer abermals in Carcassonne aus. Ein Beguine, der, wie seine Genossenschaft überhaupt, in die engste Beziehung zu dem Minoritenorden getreten war, ward wegen häretischer Ansichten über die „paupertas Christi" gefangen genommen, und seiner Sache nahmen sich die Franziskaner an. Abermals traten sich Dominikaner und Minoriten entgegen. Die Sache bekam bald eine ungewöhnliche Bedeutung. Es handelte sich um die Frage, ob Christus und die Apostel irgend welches Eigenthum gehabt oder nicht. Die Minoriten beriefen sich auf die Bulle Nikolaus' III. und sprachen Johann das Recht ab, dieselbe zu glossiren oder von ihr abzugehen. Letzterer antwortete damit, daß er sich dies Recht in der Bulle von 1322 (24. März): quia nonnunquam vindizirte. Michael stellte sich an die Spitze der Spiritualen und wandte sich auf einem Generalkapitel in Perugia gegen den Papst. Dieser, von der Pariser Universität berathen entschied in der Bulle: quum inter nonnullos (11. Dez. 1323) dahin, daß die Behauptung, Christus und die Apostel hätten kein Eigenthum gehabt, Häresie sei. Die Inquisition übte ihre Rechte und Minoriten, wie Fratricellen „sind auf dem Scheiterhaufen dafür gestorben, daß sie nichts besitzen wollten". [1])

Es würde zu weit führen, diese Dinge eingehend zu verfolgen. Erwähnenswerth aber ist es, daß Michael eine Stütze an Ludwig dem Baiern fand, daß der ganze Streit, in die politischen Mißhelligkeiten verflochten, zum offenen Kampfe gegen das Papstthum ward. Und es ist kein Zufall, daß einer der Kämpfer auf Seiten Michael's und der weltlichen Herrschaft Wilhelm von Occam war, der große Bahnbrecher des neuen Nominalismus und der erste Vorgänger der Baco von Verulam und Hobbes. [2]) Die alte Häresie der

[1]) Hase: Kirchengesch. S. 318.

[2]) Vgl. sein Compendium errorum Joannis Papae. Für diesen ganzen Streit s. bei Wadding die betreffenden Jahre und Gudenatz: Michael von Caesena. Breslau 1876. Vergl. auch: P. Ehrle: Die Spiritualen im Archiv für Litt. und Kirchengeschichte des Mittelalters II.

Waldenser, aus der Franziskus selbst hervorgegangen, scheint in dieser Zelantenbewegung nur in veränderter Gestalt wieder ihr Haupt zu erheben, was für die Auffassung des Franz selbst interessant genug ist. Er ist schließlich doch, ohne in seiner nur auf das Positive gerichteten Begeisterung und in seiner kindlichen Anerkennung der Autorität sich dessen bewußt zu sein, nichts Anderes als ein von der Kirche zu Gnaden angenommener Häretiker gewesen und Die, welche die ganze praktische Konsequenz seiner Lehre zogen, mußten in offenen Widerspruch gegen die Hierarchie gerathen.

Nachdem der Gegensatz zwischen den zwei Richtungen des Ordens seine Höhe erreicht, milderte er sich allmählich unter Benedict XII. und Clemens VI. Man gab auf beiden Seiten in Etwas nach, bis das Konzil zu Konstanz sich 1415 dazu verstand, die strengere Richtung als einen besonderen Zweig der Minoriten anzuerkennen. Und zwar war dies jene Verbindung von Spiritualen, welche, im Spoletaner Thal ansässig, den Namen der fratres strictioris observantiae oder kurz der Observanten erhalten hatten. Sie war um 1336 von Johann des Vallées gegründet worden und hatte in Gentile von Spoleto und Paolucci von Foligno Männer besessen, welche sich die Reform der Regel hatten angelegen sein lassen. Nach ihren hölzernen Sandalen wurden sie Zoccolanti genannt, welche Bezeichnung dem Volke bis auf den heutigen Tag geläufig geblieben ist. Eine eigentliche Versöhnung aber kam erst auf dem Generalkapitel von 1430 zu Stande, obgleich auch fernerhin die Anhänger der milderen Partei, die Conventualen, nicht nachließen, jene Brüder zu verfolgen, die an der ursprünglichen Regel festhielten. Die strenge Scheidung tritt dann im Einzelnen durch eine Bulle Leo's X. im Jahre 1517 ein, in welcher es jeder Parthei gestattet wird, sich einen eigenen Superior, der von den Observanten Minister, von den Conventualen Magister generalis genannt wird, zu wählen.

Das waren die wechselvollen Schicksale des eigentlichen Minoritenordens in den ersten zwei Jahrhunderten, welche allein uns hier interessiren. Aus dem Orden aber gingen eine ganze Anzahl verwandter Sekten hervor, von denen sich verschiedene bei Salimbene erwähnt finden. Eine kurze Betrachtung derselben mag dazu dienen, das eigenthümliche Streben der Menschheit nach genossenschaftlichen Verbänden im XIII. Jahrhundert, das in dem Städte-

wesen eine so hervorragende Rolle spielt, in helleres Licht zu rücken. Es war nur natürlich, daß das Beispiel des Franz viele phantastische Köpfe, zumeist Thoren ohne inneren sittlichen Halt, zur Nachahmung anreizte. So entstand jene Verbindung der saccati, die Gregor X. in Lyon auflöste, jene andere der britti in der Mark Ancona, die von Alexander IV. mit sonstigen Eremiten zu einer Kongregation verbunden wurden. Es waren, wie Salimbene spöttisch sagt, Leute, welche mit den Aeußerlichkeiten zugleich den Geist des Franziskanerthums angenommen zu haben glaubten: „Wer immer irgend eine neue Regel machen will, erbettelt sich Etwas vom Orden des heiligen Franziskus, die Sandalen oder den Strick, oder sogar die Kutte.“[1]) Toller trieben es die sogenannten Apostoliker in Parma, deren Kongregation geradezu eine Karrikatur des Minoritenordens gewesen sein muß. Ihr Stifter war Gherardo Segarelli, nach Salimbene's humoristischer Schilderung ein halb verrückter Kerl. Er will in Allem Christus nachahmen, legt sich sogar in die Wiege und benimmt sich da ganz nach Kinderart. Er läuft wie toll herum, immerwährend rufend: „thut Buße, thut Buße“, fordert auf dem Lande die Leute auf, sich in fremden Weinbergen an den Trauben satt zu essen und ist dabei von so schwankendem, ungewissem Wesen, daß er eine Einladung mit den Worten: „entweder ich komme oder komme nicht“ beantwortet. Er gewinnt sich einen ganz unmoralischen Gesellen, der Famulus bei den Minoriten war, und sammelt allmählich auch andere Anhänger. Die Sinnlosigkeit findet bei den Leuten Gefallen. Dabei thut die Gesellschaft gar Nichts: sie beten nicht, sie predigen nicht, sie verwalten nicht kirchliche Funktionen, sie hören nicht Beichte, ertheilen keine guten Rathschläge, sind aber am Weitesten davon entfernt, gute Beispiele zu geben. Zum Glück fehlt ihnen jede Organisation. Erst ein gewisser Guido Putagius stört die köstliche Freiheit und reißt die Herrschaft an sich. Die Folge ist ein förmlicher Kampf mit einer anderen Abtheilung in der Mark Ancona. Wie die unmündigen Kinder benehmen sie sich. Sind sie mit Gerhard zusammen, so thun sie Nichts als beständig ‚pater, pater, pater‘ singen. Die Tracht der Apostel — darin bestand schließlich der ganze Witz![2]) Der arme Narr Gerhard mußte seine Verrücktheit 1300

[1]) A. a. O. S. 108. Der Gründer der Saccati war jener oben erwähnte Hugo de Bareola.

[2]) Salimbene a. a. O. S. 112 ff.

mit dem Feuertode büßen, denn inzwischen hatte die Sache doch einen bedenklichen Anstrich bekommen. Mit Dolcino von Novara war ein energischer Mann an die Spitze der Apostelbrüder getreten, der sich die alten gefährlichen Waffen der Patarener aneignete und sie mit erneuter Kraft gegen die römische Kirche führte. Er zog endlich zum wirklichen Kampf gegen das ihn bedrohende Inquisitionsheer aus und verleugnete, 1367 auf dem Berge Zebello eingeschlossen, seine Ueberzeugung selbst angesichts des qualvollsten Hungertodes, dem er endlich erlag, keinen Augenblick.[1])

Eine eigentliche Abzweigung der Minoriten bildeten die Clarener, die, von einem Angelus de Cingulo geleitet, 1294 von Coelestin V. die Bestätigung ihrer Kongregation, die sich ganz dem Eremitenleben widmete, erhielten. Sie wurden 1477 wieder mit dem Mutterorden vereinigt.[2])

Im XVI. Jahrhundert endlich ward die alte Regel und das eigentliche Bettelmönchwesen durch den zuerst 1526, dann 1528 bestätigten Kapuzinerorden erneuert. Der Abfall dieser Mönche entstand zunächst aus einer sehr geringfügigen Ursache: sie hatten eine von derjenigen der Minoriten abweichende Ansicht über die Form der Kapuze, die Franz getragen. Unter der Leitung des Matteo de Bassi, dem fördernd Lodovico a Fossombruno zur Seite trat, nahmen sie zunächst nur eine gesonderte Stellung ein, gewannen aber sehr schnell, Dank der Zuvorkommenheit der Kurie, Verbreitung und große Bedeutung als Freunde und Prediger des Volkes. Der spitzen pyramidalen Kapuze, die mit der thatsächlich ältesten Darstellung des Franz in Subiaco übereinstimmt, verdanken sie den Namen.

Welch' eingreifender Art immer die inneren Streitigkeiten innerhalb des kaum begründeten Minoritenordens gewesen sein mögen, haben sie doch dessen beispiellos schneller Verbreitung weit über alle zivilisirten Länder keinen Eintrag gethan. Waren schon auf dem Kapitel von 1221 dreitausend Brüder versammelt, so zählte der Orden zweiundvierzig Jahre nach seines Stifters Tode bereits 8000 Klöster mit 200,000 Mönchen. Jedes Jahr des XIII. Jahrhunderts sieht neue Klöster, neue Kirchen entstehen. Die Minoriten zusammen mit den Dominikanern bildeten eine Macht, die

[3]) Vgl. Hase, Kirchengesch. S. 360 und die dort angegebene Litteratur.

[4]) Vgl. Gonzaga: De origine Seraph. rel. Franc. Venedig 1603.

fortan der Kirche die größten Dienste leistete. Fanden die Letzteren ihre Thätigkeit vorzugsweise in dem Kampfe gegen die Ketzer, so wirkten die Ersteren mehr auf friedlichem Wege für die Erweiterung und Befestigung des Glaubens im Volke. Beide aber wurden vom Papstthum in der ausgedehntesten Weise zu wichtigen Missionen benutzt. Was im XII. Jahrhundert die Cisterzienser gewesen waren: geheime und offizielle Boten der Päpste in Sachen der äußeren und inneren Politik, wurden jetzt die Bettelmönche. Innocenz IV. namentlich bediente sich in allen seinen Unternehmungen gegen Friedrich II. der Franziskaner, die, wie Leo treffend bemerkt hat, für den Papst dieselbe Bedeutung hatten, wie die tyrannischen Ritter in der Art des Ezzelin für den Kaiser.[1]) Der Kampf zwischen den Guelfen und den Ghibellinen nimmt in dieser Zeit Etwas von dem Kampfe zwischen dem orthodoxen Katholizismus und den Häretikern an, als deren schlimmster ja Friedrich II. selbst angesehen wurde. Die Gegnerschaft der Franziskaner in Sizilien, die das Volk aufwiegelten und zum Abfall zu bewegen suchten, war für Friedrich eine so gefährliche, daß schon im Jahre 1229 der Reichsverweser Rainald sie aus dem Königreiche vertrieben hatte. Ein in der Briefsammlung des Petrus de Vinea erhaltenes Schreiben beklagt sich auf das Bitterste über das Aergerniß, welches die Bettelmönche durch ihre bodenlose Anmaßung dem Klerus selbst geben.[2]) Zu gleicher Zeit predigt im Norden Antonius von Padua gegen den entsetzlichen Ezzelin, wie die Legende will: mit solchem Erfolge, daß der Tyrann, von den mächtigen Worten im Innersten ergriffen, Buße thut und sich bessert. Ein Franziskaner Clarellus schreitet später als Fahnenträger dem Heere voraus, das Padua gegen den erbitterten Feind sendet. Ein anderer: Leo, der später Erzbischof von Mailand ward, befehligte die 1233 gegen den Kaiser ausgesandten Truppen.[3]) Angesichts dieser feindlichen Stellung, welche das Minoritenthum den Hohenstaufen gegenüber einnimmt, berührt uns um so wohlthuender, was Salimbene vom Bruder Albertinus da Verona zu erzählen weiß. Als Dieser davon hört, daß der arme gefangene König Enzio dem Verhungern nahe sei, geht er zum Gefängniß hin und bittet die Wächter, doch aus Liebe zu

[1]) Vergl. Leo: Geschichte Italiens 1829. II. Bd. S. 308, 338. Vergl. auch andere Stellen.

[2]) Epistolae. Basileae 1566. lib. I, cap. XXXVII. S. 233 ff.

[3]) Salimbene S. 202 und S. 35.

Gott dem Gefangenen Speise zu geben. Als sie es verweigern, schließt er mit ihnen einen Pakt: „Ich werde mit Euch Würfel spielen und wenn ich gewinne, habe ich die Erlaubniß, Jenem zu essen zu geben.“ So geschieht es, er gewinnt und bringt dem Könige mit liebreichem Troste auch die ersehnte Nahrung. Das war echt im Geiste des Franz gehandelt.[1])

Neben der Thätigkeit in der Heimath fanden die Franziskaner aber wie die Dominikaner auch ihren besonderen Beruf in der Mission unter den Heiden. Als Abgesandte der Kirche erscheinen sie bei den Mongolen und vor Tschengys Khan. In Indien, China predigen sie das Evangelium und werden zugleich die Vermittler der neuen Handelsbeziehungen zwischen dem fernen Osten und Westen. Aus ihren Erzählungen lernte das Abendland zuerst die orientalischen Religionen, namentlich den Buddhaismus kennen, der selbständig neben dem Muhamedanismus der spanischen Araber einen gewissen Einfluß auf die Anschauungen der christlichen Denker gewonnen zu haben scheint.[2])

Ihre eigentliche Bedeutung liegt aber immer in ihrem einflußreichen Wirken für das Volk in den heimischen Ländern. Aus ihrer Verbreitung, aus der zahlreichen Nachfolge, die sie selbst unter den Fürsten fanden, kann man auf die allgemeine Liebe und Verehrung, die sie genossen, einen vollgültigen Rückschluß machen. Unter den großen Namen, welche den Tertiarierorden zieren, seien nur wenige erwähnt: die heilige Elisabeth, Ludwig der Heilige von Frankreich, Bela IV. von Ungarn, Karl II. und Robert von Sizilien, Kaiser Karl IV.; neben den Fürsten vielleicht der Dichter der göttlichen Komödie, der Entdecker Amerikas. Andrerseits konnte es aber auch an einer an sich machtlosen, aber innerlich erbitterten gegen die Bettelmönche gerichteten Oppositionsparthei nicht fehlen. Sie traten mit ihrer Berechtigung zu predigen und die Beichte zu hören den Ansprüchen des Klerus entgegen und erregten durch ihre von den Päpsten bevorzugte, vom Volke geschützte Stellung die Eifersucht sowohl der älteren Orden, als auch der wissenschaftlichen Anstalten,

[1]) Salimbene S. 156. — Vergl. S. 163 Ansichten über Friedrich II.: wäre er ein guter Katholik gewesen und hätte Gott und die Kirche geliebt, so würde er wenige seines Gleichen unter den Herrschern der Welt gehabt haben. Dabei weiß S. die schauerlichsten Geschichten vom Kaiser zu erzählen.

[2]) Vergl. Ozanam: Dante et la philosophie catholique, Paris 1839. Ital. Uebers. Neapel 1841. S. 199 ff.

wie namentlich der Universität von Paris, die nach heftigen Kämpfen schließlich geradezu die hohe Schule der Bettelmönche wurde. Vor Allem konnte es den ordinirten Geistlichen nicht gleichgültig sein, daß die Gemeinde es vorzog, den unbekannten, wandernden Mönchen ihre Sünden anzuvertrauen und deren lebendiger, verständlicher Predigt zuzulaufen, verlor doch dadurch ihr geistiger und weltlicher Einfluß in der erschreckendsten Weise. Manche Klage drang bis zum päpstlichen Throne, verhallte aber meistens ungehört. Dem Ingrimm der Benediktiner leiht Matthäus Paris Worte; er empört sich über die Unverschämtheit dieser neuen Mönche, welche „die echten und von den heiligen Brüdern, nämlich dem heiligen Benedikt und Augustinus, eingesetzten Orden und ihre Bekenner verachten, ihren Orden aber allen Anderen voransetzen. Denn roh, einfältig, halbe Laien, ja sogar Bauern nennen sie die Cisterzienser, die schwarzen Brüder aber Uebermüthige und Epikuräer.“[1]) Muß man hierbei auch auf die partheiliche Stellung des Chronisten Rücksicht nehmen, so liegt doch wohl Vielem, was er sagt, Wahres zu Grunde. Die strenge Lebensweise der ersten Brüder hatte sich bei der Mehrzahl sehr rasch verloren, das Betteln war zur Formalität und das Leben in den Klöstern ein recht erträgliches, ja opulentes geworden. Das beste Zeugniß dafür legt der Franziskaner Salimbene ab, der mit überraschender Naivetät immer wieder auf die vortrefflichen Mahlzeiten, die er hier und da genossen, zu sprechen kommt, ja alle Qualitäten eines Feinschmeckers bei der Beschreibung der Gerichte, der Weine entwickelt. Er weiß Wunderdinge von dem guten Leben, das er in Frankreich geführt, zu erzählen. Den französischen Rothwein findet er nicht so schmackhaft, wie den italienischen, aber den weißen rühmt er sehr. Vom Genuß desselben leiden nur trauriger Weise die Augen. Dann gehen die Mönche wohl früh zu dem die Messe zelebrirenden Priester und bitten ihn, doch Wasser in ihre Augen zu tröpfeln, auf welches Verlangen einmal ein Bruder den guten Rath gab: thut Wasser in den Wein, nicht in die Augen! Die germanische Sitte des Zutrinkens, die er bei Engländern beobachtet, hat ihm einen sehr merkwürdigen Eindruck hinterlassen.[2]) Von der richtigen Demuth

[1]) Historia major. London 1640. S. 612.

[2]) S. 90. Vergl. S. 96 die Beschreibung eines Essens, das Ludwig den Mönchen giebt, S. 195 das Mahl des Legaten Octavianus, S. 119, wie er sich die vom Legaten Philippus übersandten Fische trefflich schmecken läßt, u. andere Stellen.

ist der gute Salimbene auch ziemlich entfernt: er rühmt sich seiner vornehmen Verwandten und ist sehr geschmeichelt, wenn er bei berühmten Kirchenfürsten einen Ehrenplatz an der Tafel erhält oder sonst ausgezeichnet wird.[1]) Er wird sich aber kaum in besonderer Weise von den anderen Mönchen unterschieden haben. Wie die Fürsten reichgekleidet kommen 1246 die Franziskanerabgesandten des Papstes in London herangeritten. Ueber die Pracht ihrer Kirchen, die Unverschämtheit, mit der sie die vornehmen Leute wie das Volk an sich ziehen, als ob Niemand selig werden könne, denn durch sie, über ihre schlaue Kunst, Allen Geld abzulocken, kann sich Matthäus Paris nicht genug empören.[2]) Ein Ferrarese Matulinus erzählt einst dem Salimbene, was für Dinge er von den Franziskanern gehört: „Wißt, daß ihr Minoriten und Predigerbrüder zum Hasse und Aergerniß der Kleriker und Weltpriester gereicht: neulich aß ich bei dem Bischof von Forlì und da waren viele Kleriker und Priester, die mitspeisten; die sagten viel Uebles über euch, unter Anderem — daß ihr gern mit den Frauen sprächet und sie anschautet, was doch gegen die Schrift ist.“ Worauf Salembene ihm erwidert: „Kümmere dich um deine Fehler, nicht um die Anderer,“ und die Vorwürfe von den Franziskanern auf die vornehme Gesellschaft und die Bischöfe zurückwendet.[3])

Von dieser starken Strömung gegen die Bettelmönche legen auch einige Lieder Zeugniß ab, die in der Zeit der Streitigkeiten über die ‚paupertas Christi‘ entstanden, sich scharf und schneidig gegen die Verherrlichung der Armuth wenden. Es wird von ihnen noch später die Rede sein. Ihren eigentlichen Sitz aber scheint diese Opposition der verständigen und weltlich gebildeten Leute in Florenz gehabt zu haben. Der scharfen, nüchternen Verstandeskritik dieser allzeit wegen ihres Skeptizismus bekannten Stadt konnte die Gefühlsschwärmerei und der Wunderglaube solcher exaltirter Franziskaner nicht sonderlich sympathisch sein. Die florentiner Bettelmönche selbst machten sich über die Uebertreibungen Anderer lustig. Der außerordentlich begabte Predigerbruder Johannes de Vicentia, der aber vor aller der ihm in Norditalien zu Theil gewordenen Verehrung förmlich wahnsinnig geworden war, machte

[1]) S. 208. 195. Vergl. auch A. Dove: Aus den Aufzeichnungen eines Bettelmönches. Im Neuen Reich 1873. I. Bd. S. 449 ff.

[2]) A. a. O. S. 722 und S. 612.

[3]) S. 214 ff.

allerlei böse Erfahrungen bei diesen spottlustigen Leuten. Als er denselben seinen Besuch angemeldet hatte, sagten sie: „Gott behüte uns davor, daß er hierher komme, denn, wie wir gehört haben, weckt er die Todten auf und wir sind schon so Viele, daß die Stadt uns nicht mehr fassen kann.“ Ein Witzbold von einem Franziskaner Deustesalvet verhöhnte ihn in der unmanierlichsten Weise. Ein Florentiner Magister zu Bologna, Boncompagnus, aber giebt ihn dem öffentlichen Gelächter Preis, indem er laut verheißt, er wolle gleich dem Johannes Wunder thun und zwar: fliegen. Die Menschen steigen in Schaaren nach S. Maria in monte hinauf, wo Boncompagnus, der sich Flügel angeklebt hat, wartet. Lange Zeit schaut er die Bürger an und schauen diese ihn an. Dann sagt er mit ruhiger Ergebenheit: „Geht mit dem göttlichen Segen und lasset euch genügen das Antlitz des Boncompagni gesehen zu haben.“ [1]) Nun, denselben Spott, dem hier ein Dominikaner ausgesetzt war, werden auch die Franziskaner von Seiten der witzigen Florentiner reichlich zu erdulden gehabt haben. Erhob sich doch der sein Leben lang von den Minoriten beschäftigte Giotto, der ein Florentiner wenn je Einer war, in einer Canzone über die Armuth gegen die Verehrung dieser als sonderlicher Tugend. Wenn demnach die Anmaßungen der Mönche ebensowohl bei unpartheiischen, verständigen Leuten und den Verwaltungen der Städte, als bei den persönlich interessirten Klerikern, Universitäten und älteren Orden einen heftigen Widerspruch hervorriefen, so konnte das doch ihrem Einflusse wenig schaden, und dieser ist zunächst trotz aller Lockerung der ersten Regel ein durchaus wohlthätiger gewesen. Die Ideen der allgemeinen christlichen Liebe, der Demuth und Entsagung, die inbrünstige Christus und Maria dargebrachte Verehrung haben Wunder gewirkt. Und aus dem echten, herrlichen Geiste des Stifters ging auch die Frieden bringende Thätigkeit der Volksprediger hervor. Wie sie dem einzelnen Verzweifelten die innere Ruhe wieder geschenkt, so hat ihr Wort: ‚pax vobiscum‘ zu unzähligen Malen streitende Partheien getrennt, sind sie als rechte Friedensengel zwischen die aufgeregten Faktionen der Städte getreten, und vor ihren begeisterten Versöhnungsreden sind aller Orten die Waffen zu Boden gefallen.

Das große Erbe des Franziskus, der Enthusiasmus für die

[1]) Salimbene S. 36 ff.

edelsten Ideale der Religion, ist das Gemeingut des Volkes geworden. Man muß die Berichte der Chroniken lesen, um einen Begriff von dem fast fieberischen Glaubenseifer zu erhalten, der namentlich die südlichen Nationen in jener Zeit ergriffen. Alle Augenblicke sammeln sich die Leute zu Prozessionen auf den Straßen zusammen, ein Mönch stellt sich an ihre Spitze, und singend zieht man in die Kirche. Im Jahre 1233 zur Zeit des Hallelujah namentlich scheint eine unglaubliche Bewegung durch Italien gegangen zu sein: die Einwohnerschaft ganzer Dörfer macht sich auf ‚trunken von göttlicher Liebe', Zweige und Fackeln in den Händen. Früh und Mittags und Abends erschallen Predigten. Da schreitet wohl ein schwarz gekleideter Mönch, mit langem Barte, in einer mit einem großen Kreuze verzierten Tunika voran und bläst schreckenerregend auf langer Tuba. Kommt er auf einen Platz oder zu einer Kirche, so predigt er in der Volkssprache und lobt die Dreieinigkeit, wobei immer das Volk singend einfällt.[1]) Was muß es für ein Anblick gewesen sein, als im Jahre 1260 Jung und Alt, die Vornehmen wie die Niedern, entblößt durch die Straßen liefen, mit Geißeln sich züchtigend! Die aufgeregte Phantasie des Volkes, das ja zum Theile den großen Wunderthäter Franz noch selbst gekannt hatte, sah in allen Ereignissen Wunder und Geheimnisse. Der Drang, das Uebersinnliche hier schon auf Erden zu sehen und zu spüren, machte Betrüger und Narren zu Heiligen. Unter den Vielen, die auf kurze Zeit von sich reden machten, giebt es kaum eine so charakteristische Erscheinung, als jenen Weinträger und Trinker Albertus von Cremona, von dem Salimbene erzählt. Das war ein schreiender Unfug! Auf die Kunde, daß an seinem Sarge Wunder geschehen, strömen die Leute in festlichen Prozessionen herbei. Die Priester nutzen das aus, lassen ihn in den Kirchen abbilden und stecken dankbar das Geld ein, welches der thörichte Haufe bringt. Als gegen den Wahnsinn eingeschritten wird, empört sich die Menge und beschimpft die Bettelmönche: „Ihr glaubt, daß Niemand anders Wunder thun könne, als eure Heiligen; aber ihr täuscht euch, wie es bei Jenem offenbar wird!" Schließlich erhalten die Parmenser einen Finger von dem Wundermann als Reliquie, die unter Jubel in den Dom getragen wird. Dort kommt es heraus, daß der angebliche Finger ein Stück Knoblauch war! — Aehnliche

[1]) Diese Schilderung bei Salimbene S. 30.

Heilige waren der Pilger Antonius in Padua, in Ferrara ein gewisser Armannus Punzilovus.[1]) So kehrten sich die Geister, welche vor Allem die Franziskaner heraufbeschworen, gegen sie selbst — allerdings ohne ihnen auch nur auf kurze Dauer etwas anhaben zu können. Mit dem Wunderglauben ging der Glaube an Prophezeiungen Hand in Hand. Neben dem großen Lichte des Joachim von Floris und dem des geheimnißvollen Michael Scotus, dem Freunde Friedrich's II., flammte eine ganze Menge kleinerer aller Orten auf. Man blickte eine Zeit lang athemlos zu ihnen empor und verlor dann plötzlich das Interesse über anderen neuen Erscheinungen. Diese ganze Exaltation der Gemüther aber hängt im Grunde genommen eng mit der Verehrung des Franziskus zusammen. Sie war eine ebenso heilsame wie gefährliche Folge der Gefühlsreligion der Franziskaner. Neben dem wunderbar verklärenden Einfluß, den diese auf Dichtung, Kunst und die theologische Philosophie ausgeübt, wäre es unrecht, nicht auch kurz wenigstens ihre unerfreulichen Seiten berücksichtigt zu haben. Mit um so größerer Freude und Befriedigung können wir uns nun den Lichtseiten zuwenden und zwar uns zunächst aus dem lärmenden Volkshaufen in die stille Einsamkeit des Denkers retten und uns dort sammeln, ehe wir uns mit der lebendigeren Gesellschaft der Dichter und Künstler befreunden.

II. Die wissenschaftlichen Bestrebungen der Franziskaner.

Es kann nichts Anderes, als ein kurzer Ueberblick über ein bis jetzt noch allzuwenig durchforschtes Gebiet sein, was im Folgenden gegeben wird, ein schwacher Versuch, gemeinschaftliche Eigenthümlichkeiten in den Anschauungen der großen Franziskanergelehrten aufzufinden und ihre besondere Bedeutung für die fernere Entwicklung der Wissenschaft zu betonen.

Dem feurigen Stifter des Ordens selbst hatte jeder Sinn für die dialektische Behandlung dogmatischer Fragen gefehlt. Für ihn existirte das Problem, das seit einem Jahrhundert alle gebildeten Geister bewegte, nicht. Selbst der Versuch, die göttlichen Offenbarungen des Christenthums in Einklang zu setzen mit den Forderungen menschlichen Verstandes, lag ihm ferne. Er lebte mit sich einig in der reinen Anschauung des Göttlichen und fand die volle

[1]) Salimbene S. 274.

Befriedigung in dem Einen herrschenden Gefühl der Liebe — das Ideal des „vir contemplativus", des die Welt und sich selbst vergessenden Mystikers. Unter den ungebildeten Leuten aus dem Volke, die Nichts von Syllogismen und Distinktionen wußten, suchte er seine Schüler und wünschte, daß die fratres minores ungelehrt seien und blieben und sich an der göttlichen Liebe allein genügen ließen. Doch konnte das eben nichts Anderes als ein frommer Wunsch bleiben. Es ging damit, wie bereits oben hervorgehoben wurde, wie mit dem Ideale vollkommener Armuth. Schon bei seinen Lebzeiten traten viele gelehrte Leute in den Orden ein — um nur zwei zu nennen: Alexander von Hales und Antonius von Padua. Dann nahm die Sache ihren nothwendigen Verlauf: der Minoritenorden durfte neben dem der Dominikaner, der von Anfang an als Vertheidiger des Dogmas die Verpflichtung zu einem Wirken durch Gelehrsamkeit übernommen hatte, nicht zurückbleiben, und stand auch fortan die Mehrzahl der Franziskaner nicht auf der Durchschnittshöhe der geistigen Bildung der Predigermönche, so wetteiferten doch die hervorragenden Lehrer beider Orden an tiefem und umfänglichem Wissen mit einander. Die bald eintretende Spannung zwischen ihnen mag besonders durch den Hochmuth, mit dem die gelehrten Inquisitoren auf die ungebildeteren Minoriten herabschauten, verstärkt worden sein, und es gereichte den letzteren zur besonderen Genugthuung, wenn einer der Ihren, wie jener Hugo von Bareola über den Gegner Petrus von Apulien den Sieg davon getragen hatte. In seinem Selbstbewußtsein äußerte sich Hugo später: „Diese guten Leute rühmen sich immer ihrer Wissenschaft und behaupten, daß nur in ihrem Orden der Quell der Weisheit gefunden wird. Diesmal, Gott sei Dank, können sie nicht sagen, sie hätten es mit Idioten zu thun gehabt." [1]) Mit den Dominikanern bemächtigten sich bald die Franziskaner eines Lehrstuhls an der Universität zu Paris, freilich nicht, ohne daß diese den Eindringlingen den heftigsten Widerstand entgegengesetzt hätte. Die Predigermönche hatten einen günstigen Augenblick, als gerade die hohe Schule der Gelehrsamkeit in ihren Rechten verletzt worden war und Magister und Scholaren ausgezogen waren, benutzt, sich einzudrängen und behaupteten sich, ebenso wie die Franziskaner, die ihnen bald folgten, gegen alle Anfeindungen. 1251 und in den

[1]) Salimbene S. 108.

folgenden Jahren kam der Kampf zu öffentlichem Ausbruch. Wilhelm von St. Amour publizirte 1254 seine Schrift ‚de periculis novissimorum temporum', und Innocenz IV. neigte sich auf die Seite der Gegner. Aber sein Nachfolger Alexander IV. entschied zu Gunsten der Bettelmönche, — und fortan wurden Diese die Führer der theologischen Wissenschaft.

Der erste bedeutende Franziskaner, dessen Lehre Bonaventura und Thomas von Aquino gelauscht haben, war Alexander von Hales, der doctor irrefragibilis, welcher nach Peter von Poitiers der nächste Kommentator von des Petrus Lombardus vier Büchern der Sentenzen wurde, — dieses Grundsteins der ganzen scholastischen Gelehrsamkeit des XIII. Jahrhunderts. Nun läßt sich innerhalb der Franziskanerwissenschaft eine ältere und jüngere Richtung unterscheiden. Die erstere, im XIII. Jahrhundert durch Bonaventura vertreten, entwickelt, durch die Gefühlsmacht des Franziskus gehoben, mit Hülfe der Platonischen Ideenlehre die älteren mystischen Anschauungen zu einem vollkommneren System, die jüngere im Anfang des XIV. Jahrhunderts durch Duns Scotus eingeleitet, in Wilhelm von Occam gipfelnd, tritt als Skeptizismus und neuer Nominalismus der realistischen Scholastik entgegen. Beide finden sich gleichsam vorgebildet in Franziskus selbst: die mystische in seinem Gefühlsleben, die skeptische in seiner ihrem eigentlichen Gehalte nach antikatholischen Anschauung von der freien Berechtigung individueller religiöser Ueberzeugung gegenüber der kirchlichen Autorität. Denn es muß hier wiederum hervorgehoben werden, daß der in der Bestätigung des Minoritenordens zwischen der Kirche und den Waldensern vollzogene Kompromiß die Verbindung zweier heterogener Elemente war. Franz selbst ist sich dessen gar nicht bewußt geworden, die mildere Parthei seiner Nachfolger akkommodirte sich selbst im Abfall von der strengeren Regel den geheimen Forderungen kirchlicher Hierarchie, die Spiritualen aber, je strenger sie an den eigentlichen Intentionen des Stifters festhielten, mußten mit der Verstandeskritik derselben zur offenen Opposition gegen die Kirche gelangen. Die Päpste geriethen nothwendig gegenüber diesen zwei Folgerungen, die aus der Religion des Franz gezogen wurden, in eine schwierige Situation. Da Franz einmal, wie er war, heilig gesprochen worden, mußte der strengeren Auffassung seiner Anschauungen ebenso gut wie der milden die Berechtigung zugestanden werden, und doch wollte dieselbe sich nicht

dem kirchlichen Dogma anbequemen. Ein ungewisses Schwanken, was zu thun sei, macht sich in den Bullen Nikolaus' III. wie Johannes' XXII. deutlich bemerkbar. Man giebt der einen Parthei Recht und dann wiederum der anderen Recht, behält aber die volle Sympathie doch für die gut katholischen ‚fratres de communitate'. Der Konflikt spitzt sich im Laufe des XIII. Jahrhunderts zu, Bonaventura nimmt eine vermittelnde Stellung ein. Während er in der Praxis den Spiritualen Recht giebt, vertritt er als Theoretiker doch den strenggläubigen Standpunkt der fratres de communitate. Im Anfang des XIII. Jahrhunderts, als es in Avignon zu offenem Kampfe kommt, zieht die Zelantenpartei die bis dahin kaum geahnte letzte Konsequenz ihrer Lehrmeinung: die Opposition gegen Papstthum und Hierarchie und wird sich derselben in den Schriften Wilhelm's von Occam, des venerabilis inceptor, bewußt, der Anfangs Lehrer in Paris, später seit 1328 am Hofe des gastfreundlichen Ludwig von Bayern sich aufhielt.

Dieser Bruch mit dem Papstthum wird zugleich der Bruch mit der Scholastik, denn waren schon die alten Nominalisten, gleich der erste: Roscellin, in Opposition zur Rechtgläubigkeit getreten, so stürzt, wie Lange in seiner Geschichte des Materialismus betont hat, die analytische Denkweise Occam's die Hierarchie der Begriffswelt. Er bahnt, ein Revolutionär in der Mönchskutte, die neue Weltanschauung der Baco von Verulam, Hobbes und Locke an. Der gesunde Menschenverstand erhob sich über die spitzfindigen Grübeleien, die vergeblich das Wissen und den Glauben zu vereinen suchten. Mit der Herrschaft der Realität der allgemeinen Ideen, zu deren Verherrlichung Thomas von Aquino sein gewaltiges Gebäude der ‚summa totius theologiae' errichtet, war es vorbei, mochten auch inferiore Nachbeter von dessen imposanter geschlossener Weisheit mit kraftlosem Arme sie zu vertheidigen suchen. Die sinnlichen Einzeldinge waren für Occam das einzig Substantielle, die allgemeinen Ideen Nichts als zusammenfassende Ausdrücke für dieselben. Mit diesem Grundzuge seiner Denkweise hängt es innig zusammen, daß er den Bund der Philosophie mit der Theologie für eine Unmöglichkeit halten mußte, daß er die Religion auf das Gebiet der Praxis zu verlegen wagte.[1])

[1]) Vergl. die Quaestiones super libros IV Sententiarum Centiloquium theol. Lyon 1495.

An Bedeutung ihm nicht vergleichbar, hat doch Duns Scotus, der doctor subtilis, der in Oxford, Paris und Köln gelehrt hat und 1208 gestorben ist, Etwas von dem Geiste des Occam. Auch er hat die Unvereinbarkeit der Verstandeserkenntniß mit der göttlichen Offenbarung erkannt, aber auf andere Weise den Ausweg zu finden geglaubt, innerhalb der Grenzen, welche der kirchliche Glaube gebot.[1]) Sah er auf der einen Seite in den Offenbarungen Gottes einen willkürlichen Akt desselben, so ließ er auf der anderen den Menschen ursprünglich frei sein, was ihm von seinen Gegnern den Vorwurf des Pelagianismus zuzog. Statt wie Occam die Wirklichkeit der Universalia selbst zu leugnen, hielt er am Realismus fest, fand aber in seiner Spitzfindigkeit eine neue, geklügelte Auffassung für das Verhältniß der Einzeldinge zu den allgemeinen Ideen, indem er das Allgemeine sowohl der Möglichkeit, als der Wirklichkeit nach in den Objekten gegründet sein ließ. Das Allgemeine wie das Einzelne löste sich ihm schließlich in ein Gemeinsames: die Realität auf, — welche Ansicht doch als ein gewissermaßen verhehlter Nominalismus von derjenigen Occam's nicht allzu weit entfernt ist. Seine Tendenz richtete sich direkt gegen Thomas von Aquino, und dessen Anhänger haben den Fehdehandschuh aufgenommen. In den unfruchtbaren Streitigkeiten der Thomisten und Scotisten werden die letzten Kräfte der Scholastik aufgebraucht.

Früher aber noch als Duns Scotus und Wilhelm von Occam hat ein großer Denker, der die Franziskanerkutte trug, aber mit seinem Orden zerfallen ist, von einsamer Höhe hingewiesen auf eine Art der Naturerforschung, die seinen Zeitgenossen das Hirngespinnst eines Wahnsinnigen schien: Roger Bacon. Er hat Geheimnisse in der Natur geahnt, die man erst in diesen zwei letzten Jahrhunderten belauscht und der Menschheit zu Nutzen verwerthet hat. Er, der Erste, hat im Drange nach der Erkenntniß den Weg des Heiles in der experimentellen Beobachtung erkannt. Unverstanden, in bitterem Kampfe ist er zu Grunde gegangen. Ein Franziskaner, ja! ist Roger Bacon gewesen — was er aber gewesen, dankt er wohl nur zum kleinen Theil den Franziskanern.[2])

So wichtig die Betrachtung dieser oppositionellen Franziskaner-

---

[1]) Vergl. die Quaestiones in libros IV Sent. in den Opera (Wadding, Lyon 1639).

[2]) Vergl. das Opus maius. Ausgabe von 1733, London. — Opera. Brewer. London 1859.

philosophie für die Geschichte des modernen menschlichen Denkens ist, so wenig Bedeutung hat sie doch für die Geschichte der modernen Kunst. Es möge genügen, nur kurz noch auf die merkwürdige Thatsache hinzuweisen, daß der Anstoß, den Franz indirekt zur Entwicklung einer neuen philosophischen Weltanschauung gegeben, zu gleicher Zeit in Wirkung tritt, wie der Anstoß, den die Entwicklung einer neuen künstlerischen Weltanschauung ihm verdankt. Zu derselben Zeit fast, in welcher Occam seine ‚quaestiones super libros quattuor Sententiarum' und sein ‚centiloquium' schreibt, malt Giotto seine Fresken in den italienischen Franziskanerkirchen. Ist es zu kühn, ein Gemeinsames in den Bestrebungen der beiden großen Neuerer zu sehen? Aeußert sich nicht in Beiden der gesunde Menschenverstand gegenüber der alten Beschränktheit des Formelwesens? Suchen sie nicht Beide ihr Heil in dem sinnlichen Erfassen der konkreten Einzeldinge der Außenwelt? Sind sie nicht Beide Naturalisten im guten Sinne des Wortes? Ich meine: eine und dieselbe Kraft hat den Künstler und den Denker hervorgerufen; die wunderbare, in Franziskus am stärksten pulsirende Kraft jener Zeit, die man am kürzesten die Kraft des individuellen Gefühles nennen darf. Ihre erste Wirkung ist, daß das Individuum sich als solches Gott, der Natur und dem Menschen gegenüber bewußt wird, die zweite, daß es dieses Bewußtsein in seinem Denken subjektiv der Außenwelt gegenüber geltend macht. Indem es die Dinge so auffaßt, wie sie ihm erscheinen, werden sie ihm zur Realität und verflüchtigt sich das Allgemeine der Gattung zu einem Begriff, der nur als Norm des individuellen Denkens Wirklichkeit erhält. Eben diese neue Weltanschauung hat im Denker Occam, wie im Maler Giotto sich zuerst offenbart! Während sie aber bei Jenem zunächst das Alte zerstörend und negirend auftritt, erscheint sie bei Diesem positiv schöpferisch.

Ist es uns aber so gelungen, den ersten Antrieb zu der neuen Denkrichtung in dem Gefühlsleben des Franz aufzufinden, so werden wir von diesem Gesichtspunkte aus auch dem großen mystischen Franziskanerphilosophen des XIII. Jahrhunderts und damit der älteren mystischen Franziskanertheologie gerecht werden können.[1]) Johannes

[1]) Es existirt eine ziemlich große Litteratur über ihn, aus der ich nur die für unsere Zwecke bequem zu benutzenden Bücher herausgreife: Ozanam: Dante et la philosophie catholique. Ital. Uebers. Neapel 1841. — Ders.: Italiens Franziskanerdichter. Uebers. v. Julius, Münster 1853. S. 108. — W. C. Hollenberg: Studien

Fidanza Bonaventura, 1221 zu Balneoregium geboren und als dreijähriger Knabe durch die Fürbitte des Franz aus einer schweren Krankheit gerettet, hat im 22. Lebensjahre, das Gelübde seiner Mutter zu erfüllen, die Minoritenkutte angezogen und sich fortan der strengsten Askese befleißigt. 1243 bereits ward er von den Oberen nach Paris gesandt, wo er den Unterricht des Alexander von Hales bis 1245 genoß. Zu gleicher Zeit, als Thomas von Aquino die Ehre des doctoratus erfuhr: 1253 erhielt er einen Lehrstuhl der Theologie und 1256 das Generalat des Ordens, für den er in den Kapiteln zu Narbonne 1260, zu Pisa 1263, zu Paris 1266, zu Assisi 1269, zu Pisa 1272 in der thatkräftigsten Weise sorgte. Die ihm 1265 angebotene Würde eines Erzbischofs von York lehnte er demüthig ab, wie er überhaupt den Vorschriften des Franz in seinem ganzen Leben durchaus gerecht geworden ist. Zur Zeit des Konzils 1274 ist er, der doctor seraphicus, von seinen Zeitgenossen tief beklagt, in Lyon gestorben.

Bonaventura's Bedeutung liegt nicht in einer, kaum nachweisbaren, Anregung, die seine platonisch-dialektische Weltanschauung gegeben hätte, sondern in der praktischen Wirkung, die seine Mystik auf das individuelle Empfinden und damit auf das individuelle Bewußtsein seiner Zeitgenossen hervorgebracht. Mit ihr beschleunigte und verstärkte er die Strömung, die von Franziskus ausgegangen war. Wenn auch nur ein Vermittler, hat er doch als solcher und als Mensch von edelster Vornehmheit einen hervorragenden Einfluß auf die Dichtung und Kunst Italiens gewonnen. Ist doch deren Inhalt jene glühende, göttliche Liebe, die, an der Feuerseele des Franziskus entzündet, dem Dichter ein neues beglückendes Ideal wird, die aus den sinnlichen Banden heraus Dante zu der Schlußerscheinung der ‚vita nuova' und weiter im himmelanstrebenden Fluge durch Hölle und Fegefeuer zur ewigen Gottesanschauung emporführt. Die Anschauung, die Contemplatio, das ist das Streben, das Endziel jeder mystischen Gottesverehrung. Aus dem Worte schon ließe sich auf das künstlerische Element, das ihr eigen, schließen. So hoch sich schließlich der Mystiker in dem grenzenlosen Gefühl des Einsseins mit Gott über alle Wirk-

---

zu Bonaventura. Berlin 1862. — Es ist jetzt eine neue Ausgabe der Werke in Italien veröffentlicht (Ratio Novae Collect. Opp. S. B. Turin 1874). Ich benutze die Ausgabe: Paris Peltier, die in den sechziger Jahren erschienen.

lichkeit der Zeit und des Raums erhebt, so ruft er sich doch, um zu solcher Höhe zu gelangen, zuerst die Bilder vor die Seele, in deren Anschauung er die zerstreuten Geisteskräfte zur einheitlichen Thätigkeit sammelt. Das ist die erste Stufe der Erkenntniß Gottes, wie Bonaventura dieselbe in seinem ‚Itinerarium mentis in Deum' bespricht: als Erkenntniß Gottes aus den Geschöpfen und seinem Sein in der Schöpfung. Die Anschauung, die sich kraft der sensualitas mit der materia beschäftigt,[1]) nun — diese niederste contemplatio ist doch zugleich die des bildenden Künstlers, und die Seelenkräfte, die Bonaventura sich bei ihr äußern läßt, der sensus und die imaginatio sind die maßgebenden Faktoren beim künstlerischen Schaffen. Von der Außenwelt ab aber wendet sich der Mystiker, auf der zweiten Stufe Gott aus seinem eigenen Geiste zu erkennen. Die eigene intelligentia wird das Objekt der durch den spiritus sich vollziehenden Anschauung. Diese Stufe aber kann recht gut wohl zugleich den Standpunkt des denkenden Dichters bezeichnen. Die letzte höchste Erkenntniß Gottes aber wird in der Spekulation über Gott als absolutes Sein und höchstes Gut erreicht. Die mens vertieft sich in die direkte Anschauung des Göttlichen. Und mit dieser Thätigkeit läßt sich wohl keine andere Kunst eher vergleichen, als jene, welche die christliche Phantasie allein von jeher in die himmlischen Sphären verwiesen hat, in welcher die ewige Harmonie mehr als in den anderen Ausdruck hienieden gefunden hat: die Musik. So läßt es sich, ohne daß man darüber selbst zum Mystiker zu werden brauchte, wohl behaupten, daß der Mystiker alle Eigenschaften des Künstlers in sich trägt. Was Wunder, wenn er auf bildende Kunst, Dichtkunst und Musik anregend und bildend gewirkt?

Der Mystizismus aber mußte mit seiner sinnlichen Neigung zur bildlichen Veranschaulichung der göttlichen Offenbarungen von Beidem: dem Uebernatürlichen und dem Natürlichen in der christlichen Religion sich Bilder machen. So kam er auf der einen Seite zur Allegorie, auf der anderen zur lebhaften Anschauung des Erdenlebens Christi und seiner Nachfolger. Hatte die ältere Mystik, deren Begründer Dionysius Areopagita war, in ihren hauptsächlichsten Vertretern Richard von St. Victor und Hugo von St. Victor ihr Wesentliches in der biblischen Allegorie gefunden, so tritt bei

[1]) Opera Peltier: Bd. XII. S. 31.

Bonaventura, oder, falls man die ‚meditationes vitae Christi', wie nicht mit Unrecht geschieht, Diesem abspricht, bei einem ihm nahestehenden Franziskaner, dem in dieser Beziehung Bernhard von Clairvaux bedeutungsvoll vorangegangen war, auch die menschlich natürliche Betrachtungsweise in ihre Rechte. Im Volke durch Franziskus wachgerufen, fand sie mächtige Nahrung namentlich durch jenes vielgelesene Buch Bonaventura's, das wir noch näher kennen lernen werden. Die Dichtkunst zuerst neben der Predigt nahm die Anregung auf und wirkte dann ihrerseits wiederum im Verein mit Bonaventura's Schriften auf die bildende Kunst.[1]) Binnen Kurzem ward die mystisch-natürliche Kontemplation ein Gemeingut des Volkes, und in jugendlicher Schöne feiert in Poesie und Bildwerken das Neue Testament seine Auferstehung. Neben dem evangelischen Stoff aber erhielt dann auch die Allegorie in einer neuen sinnlicheren, dem Volke verständlicheren Form einen Ehrenplatz in Dichtung und Kunst. Zugleich gewann die Verehrung der Maria, die während des XII. Jahrhunderts immer stärker um sich gegriffen hatte, einen ganz besonderen Aufschwung durch die Franziskaner, der sich namentlich in der Dichtung Jacopone's offenbart. Ja man könnte sagen, sie tritt für eine Zeit selbst vor den Kultus Christi in den Vordergrund. Die von Bonaventura behauptete ‚unbefleckte Empfängniß' ward später Partheisache der Scotisten gegenüber den Thomisten. Größeren Werth aber als die Dogmen hatte für Kunst und Dichtung die fast menschliche Liebe, mit der Franziskus, Bonaventura und andere große Männer des Volkes an der Mutter Gottes hingen.

Im Anschluß an diese zweifache Richtung der Franziskanermystik sollen dann später einerseits die Darstellungen der christlichen Legende, andrerseits die allegorischen Darstellungen der jugendlichen italienischen Kunst betrachtet werden, nachdem zunächst noch ein Blick auch auf die Predigt und die Dichtung der Franziskaner geworfen wurde.

III. Die Predigt der Franziskaner.

„Ich han ouch ein amt: predigen ist mîn amt", sagt Berthold von Regensburg einmal, als er von den verschiedenen Pflichten der

[1]) Hierauf hat auch H. Hettner in seiner erwähnten Studie über die Franziskaner in der Kunstgeschichte besonders aufmerksam gemacht.

Menschen redet. Die Predigt war der eigentliche Beruf des Franziskaners. Als Petrus Waldus die Berechtigung der freien Predigt gefordert, hatte er nur dem allgemeinen Wunsche des Volkes Ausdruck gegeben. Durch Franz war die Kirche sich bewußt geworden, was ihr selbst und was dem Volke Noth that, und sie entsandte in den Bettelmönchen die volksthümlichen Verkündiger der christlichen Lehre. Solche Predigt hat es von Neuem dargethan, wie einst in den apostolischen Zeiten, daß das Evangelium von Anfang an für die Armen an Geist bestimmt war, daß es unerschöpfliche Segnungen der Menschheit immer von Neuem bringt, wenn es nur seinem eigensten Inhalte nach einfach und lauter verkündet wird. Sein schlichtes Ethos umfaßt in dem kurzen Satze: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst" Alles, was den Menschen in seinem Erdenleben glücklich, frei und groß machen kann. Alle Normen des Handelns und Denkens erstehen aus diesem Einen Grundprinzipe. Jede christliche Moralpredigt ist eine Predigt von der Liebe — und hat es jemals solche lautere Predigten von der Liebe gegeben, so waren es die der Franziskaner! In Franz herrscht nur Ein Gefühl: die Liebe, und dieses hat er mitgetheilt, wohin er gekommen. Dieses hat ihm im Sturm die Herzen eines ganzen Volkes erobert, weil es unwiderstehlich, weil es die besten Gefühle in jedem Einzelnen erweckte. Wie ein warmer Sonnenschein strömte es über die Welt und Jeder, der Arme wie der Reiche, durfte sich ungestraft an seiner Kraft erfreuen. Die Menschheit eilte in's Freie hinaus, und da schien Alles verwandelt wie nach langer, grauer Regenzeit: in leuchtendem Grün prangten die Bäume und Sträucher, in bunten Farben blühten die Blumen, über den blauen Himmel zogen die luftigen weißen Wolkengebilde und die dunklen Wälder schallten wieder vom Sange der Vögel. Wie schön war doch die Welt, wie glücklich der Mensch, sie mit allen seinen Sinnen genießen zu dürfen — wie gütig der Gott, der ihm Alles zur Freude geschaffen! Da ward der Gedanke zum Jubel und der Jubel zum Gebet und das Gebet zum Vorsatz, den liebenden Schöpfer wieder zu lieben, ihm die Güte zu vergelten, die er dem Menschen angethan.

Der Gottesdienst selbst verließ die geweihten Stätten der Kirche, hinaus in die Natur zu treten — von dem frischen Athemzuge in ihr gestärkt und geläutert, kehrte er wieder zurück. So oft wir von den Predigten der Bettelmönche lesen, hören wir, daß sie im Freien gehalten wurden, daß Tausende sich auf dem Felde draußen

vor der Stadt um den geliebten Prediger versammelten. Da war es ihm möglich, durch den steten Hinweis auf die Natur bei seinen Zuhörern jene innige Befriedigung hervorzurufen, die jede nahe Berührung mit derselben gewährt, es war ihm möglich, in Wort und Geberde durch den Vergleich und den Hinweis jene Anschaulichkeit der Rede zu erreichen, die allzeit die größte Wirkung auf das Volk gehabt hat. Und dasselbe Gefühl, als befänden wir uns unter freiem Himmel, haben wir noch heute, wenn wir jene Reden des Bruder Berthold von Regensburg lesen, die uns eine so lebendige Anschauung von der Franziskanerpredigt überhaupt geben.

Die Predigt war in der vorhergehenden Zeit von den gottesdienstlichen Mysterien fast ganz in den Hintergrund gedrängt worden und hatte allmählich einen durchaus doktrinären Charakter angenommen. Schon, daß sie in Latein gehalten wurde, verhinderte ihre Popularität. Dazu aber kam, daß man sich immer mehr in einer allen Regeln des gesunden Menschenverstandes zuwiderlaufenden Weise der spitzfindigsten, gesuchtesten Worterklärungen befleißigte, die schließlich Nichts als ein müßiges Spiel übergelehrter Leute wurden. Die außerordentliche Kenntniß der heiligen Schrift verleitete dazu, verborgene Beziehungen zwischen den verschiedensten Aussprüchen herauszufinden, Alles und Jedes, was im Alten Testament zu lesen war, mit Rücksicht auf das Neue zu deuten. Der ganze einfache Inhalt der Bibel ward zu einem unauflöslichen Knäuel von unklar symbolisch und allegorisch durch einander gezogenen Ideen verwirrt. Man erschrickt vor der ungeheuerlichen Unnatur solchen Verfahrens, beschäftigt man sich mit den Predigten selbst so hervorragender Männer wie Innocenz' III. Die Pflichtenlehre und die gemüthsvolle Betrachtung von Christi Leben verflüchtete sich vor dieser mühseligen, undankbaren Verstandesarbeit — das Volk konnte für solcherlei unpraktische Geistesprodukte nicht das geringste Verständniß haben.

Daneben hat es gewiß allezeit eine volksthümlichere Predigt gegeben, aber diese war, wie uns der Beschluß des Lateranensischen Konzils von 1215 deutlich zeigt, immer mehr abhanden gekommen und sehr wahrscheinlicher Weise von der herrschenden dogmatischen Denkweise des Klerus gleichfalls angekränkelt. Nur außerordentliche Vorkommnisse, bei denen es sich um eine wahrhafte Aufregung des Volkes handelte, zeitigten auch eigentliche Volkspredigten. Bei ungewöhnlichen Naturereignissen mochte die Mahnung zur Buße

lauter und eindringlicher erschallen, die Aufforderung zu den von Gott selbst gewollten Kreuzzügen wußte in zündenden Worten den heiligen Muth zu entflammen. Aber das Alles genügte nicht — das Volk verlangte, wie es von jeher gethan, die tägliche Aufmunterung, es wollte in dem sinnlichen Drange seines Gefühles dessen Befriedigung in einer faßbaren Darstellung aller seiner Pflichten, in einer bilderreichen Veranschaulichung der christlichen Legenden finden, es wollte seine eigenen Prediger haben, die seine Sprache redeten, die an seinen Schmerzen und Freuden theilnähmen, es wollte strenge und doch milde Sittenmahner — die Franziskaner haben dies Alles, was das Volk ersehnte, erfüllt. Daher ihr beispielloser Einfluß!

Von Franz selbst sind leider, aber sehr erklärlicher Weise, ebensowenig wie von seinen vielen ausgezeichneten Schülern Predigten erhalten. Wer in den Werken des Antonius von Padua und Bonaventura auf die ‚sermones' stößt, voll freudiger Erwartung an ihr Studium geht, wird sich bitter enttäuscht finden, da diese Predigten sich so gut wie gar nicht von jenen oben besprochenen geklügelten Verstandeserzeugnissen unterscheiden. Unmöglich können das jene Volksreden gewesen sein, die der nach Franz von Allen am meisten bewunderte und geliebte Antonius vor den Thoren der Stadt Padua gehalten. Obgleich ein Spanier von Geburt, so erzählt die alte vita[1]), sprach er doch das Italienische so fließend, als wäre er nie außerhalb Italiens gewesen. Seine gelehrte Bildung befähigte ihn, den Dominikanern gleich, sich in siegreiche Disputationen mit den Ketzern einzulassen, zugleich aber wußte er das ungebildete Volk bis in's tiefste Innere zu erschüttern. Erfuhr es davon, daß er predigen würde, so brach es schon in der Nacht vorher in entfernten Städten und Flecken auf und eilte beim Licht der Fackeln nach dem Felde dicht bei Padua, wo er zu reden pflegte. An dreißig Tausend Menschen konnte man da versammelt sehen, die Kaufleute schlossen ihre Läden, so lange er sprach, vergaßen Gewinn und Handel und liefen mit den Frauen und Kindern hinaus. Hatte er dann geendigt, so war er in Gefahr, von allen den Leuten erdrückt zu werden, die sich glücklich schätzten, konnten sie nur sein Gewand berühren, und starke Männer mußten dem Andrang wehren. Ergriffen von den mahnenden Worten eilte

[1]) In den Opera S. Francisci und S. Antonii. Hsg. v. J. de la Haye. Regensburg. 1739. Cap. XIII, auch Cap. XII.

man in die Kirchen, die Sünden zu beichten, so daß der Beichtstühle und der Priester nicht genug waren.

Und er war nur Einer, freilich der Größte, unter den gottesbegeisterten Männern, denen das Volk zuströmte. Salimbene hat uns die Namen von Einzelnen erhalten, von einem Girardus de Modena[1]), einem Fr. Hugo de Bareola, der von den Lombarden Hugo de Montepesulano genannt wurde und „Wunderdinge zu sagen wußte von dem Himmelshofe, nämlich der Glorie des Paradieses, und Schreckliches von den höllischen Strafen", von dem Dominikaner Johannes von Vicenza; mit besonderer Bewunderung aber spricht er vom Bruder Berthold von Regensburg, dessen Ruhm über die Alpen gedrungen war. Es ist ein glückliches Geschick, daß Sammlungen von Berthold's Reden, deutschen und lateinischen, sich erhalten haben. Diese herrlichen Werke, die für immer eine Zierde der deutschen Litteratur bleiben, haben neben der sprachlichen und litterarischen Bedeutung den größten Werth für den Kulturhistoriker, der nur aus ihnen einen Begriff sich bilden kann, welcher Art die Volkspredigt der großen Franziskaner gewesen sei. Und, läßt sich hinzufügen, sie können noch jetzt als Muster wirksamer Volkspredigten gelten und verdienten noch heute von den Kanzeln unserer Dorfkirchen gelesen zu werden. Sie würden von Neuem mit ihrer keine Mühe scheuenden echten und allgemeinen christlichen Liebe, ihrer praktischen Moral Gutes wirken wie vor sechshundert Jahren, da sie ihrem Geiste nach jung geblieben sind, wie das Evangelium, das sie verkünden. Sie haben dieselbe Eindringlichkeit wie Luthers Predigten, aber vor diesen objektiv betrachtet noch dies Eine voraus, daß sie eine gültige und anerkannte allgemeine Glaubensanschauung, die schließlich trotz der Verehrung der Heiligen, trotz Fegefeuer und trotz der sieben Sakramente ebenso gut protestantisch als katholisch ist, verkündigen. Die Polemik richtet sich gegen die Sünden allein, nicht gegen irrige Auffassungen der Lehre, und ist nicht gerade solche Polemik vom echt christlichen Standpunkte aus, dem die guten Werke nur als Ausfluß der guten Gesinnung schätzenswerth erscheinen, allein von praktischem Nutzen für die weniger gebildeten Klassen, heute so gut wie ehemals? — Berthold hat in Regensburg seine Erziehung bei dem edlen David genossen, ist schon vor 1246

[1]) Chronik S. 35.

Mönch geworden, hat dann seit 1250 in Alemannien, im Elsaß, der Schweiz, in Oesterreich, Schlesien, Mähren, Böhmen gewirkt und ist 1272 gestorben.

Eine christlich humane Gesinnung — darin liegt der Zauber und die Bedeutung seiner Predigten! Als wichtige erhaltene Beispiele volksthümlichen Wirkens verlangen sie hier nähere Beachtung, da dieselbe Gesinnung der Kunst der Worte, wie der bildenden Kunst ihr eigenstes Gepräge giebt, da solche Predigt nicht nur ein Analogon der Malerei Giotto's ist, sondern lebendig fördernden Antheil an deren Entstehung genommen hat. Sie vor Allem hat im Volke die kindliche Freude an der Natur und die herzlich einfältige Liebe zu dem Bruder Christus genährt und gesteigert, die der Ausgangspunkt der neueren christlichen Kunst wurde. Betrachten wir daher zunächst den Gehalt, später die künstlerische Form der Franziskanerpredigt Berthold's.[1]) Zweierlei scheint mir besonders charakteristisch für sein Christenthum zu sein: die natürlich sinnliche Auffassung der Glaubenslehre einerseits und andrerseits die vergeistigte Auffassung der praktischen Aeußerungen wahren Christenthums. Mit Hülfe der ersteren, in der er sich dem geistigen Vermögen seiner Hörer akkommodirte, hob er die zweite.

So mußte denn das Volk, sollten die guten Ermahnungen nicht fruchtlos bleiben, zunächst eine klare Anschauung von dem Verhältniß des Menschen zu Gott gewinnen. Der Schöpfer in seiner höchsten Majestät ist ein König, der über alle Könige auf Erden an Macht und Reichthum erhaben ist. Sein Himmelreich ist so weit und so schön, daß „alliu disiu werlt ist eine kleine dinc wider dem himelrîche". Da regiert er nun mit großen Freuden und Wonnen und Ehren. Um aber sich selbst recht voll zu genießen, schuf er in seiner ewigen Liebe die Engel und die Menschen. Von den Engeln jedoch fiel ein Theil in Hochmuth und ward von ihm verstoßen aus dem Palast. Der suchte ihm nun Feindschaft zu erregen und verführte auch die Menschen zum Ungehorsam. Deßwegen aber liebt der mächtige Herrscher diese noch immer und sucht sie wieder in sein Reich und an seinen Hof zu ziehen, denn

---

[1]) Nach der Ausgabe von Pfeiffer und Strobl: B. v. R. Vollst. Ausgabe seiner Predigten. Wien, 1862. 80. Braumüller. — Vergl. Scherer: Literaturgeschichte III. Aufl. S. 234 ff., wo weitere Literaturangaben. Unkel's B. v. R. konnte ich leider nicht benutzen.

„ein künic hat gar gerne vil volkes und ist des fro daz er vil gesindes hât".[1]) Und dem Menschen ist das wohl möglich, da er „freie Willkür" hat, das Gute oder das Böse zu thun, und Gott selbst in seiner grenzenlosen Güte Mensch geworden ist, die Sünde Adam's zu sühnen und den Weg zum Himmelreiche im heiligen Christenglauben zu weisen. Wer nun die Gebote befolgt, sich vor Sünden hütet und solche, wenn er sie gethan, bereut und büßt, Der wird zur Seligkeit aufgenommen, wer es nicht thut, Der fährt in die Hölle. Wie es aber dreierlei Volk am Hofe des irdischen Königs giebt, „povelvolk, groze herren und fürsten",[2]) so auch am Himmelshofe. Je nach den Verdiensten richtet sich dort das Ansehen. Die Apostel sind die großen Fürsten, die Heiligen die vornehmen Herren und die Mehrzahl der Frommen bildet das niedere Volk. Aber selbst ein kleines Winkelchen „hinter der Thüre" droben im Palast zu erringen, bedarf es großer Treue im Dienste hier auf Erden.[3]) Von der Herrlichkeit der Stadt verkündete Johannes in der Apokalypse: „die mûre was gar hoch und alliu von edelem golde, und die in der stat waren, daz waren allez künige und heten alle kleider an als die sunne, und was allez von übergrozem richtuom, ir kleider und ir spîse der engele mâz. Die mûre diu was zwelf tusent raste hôch und als dicke und als lanc und was von smaragden und karfunkeln. Als grôze freude und gezierde, des waz alles wunder dâ von übergrôzer und von und als edeler wirtschaft: unser koche kunnen rehte nihts nit dar wider".[4]) Die Freuden, welche der Himmel hat, sind wie die herrlichsten, wohlschmeckenden Speisen: ewige Jugend, Erfüllung jedes Wunsches, Freude ohne Trauer, Reichthum ohne Armuth, Leben ohne Tod, Gesundheit ohne Krankheit, Liebe ohne Haß, Schönheit ohne Makel.[5])

Ist Gott aber ein König, so ist der „juncherre" Christus sein königlicher Sohn und Maria eine „küniginne". „Die woneten alsô ûf dem Ertrîche mit sô gar vollebrâhten tugenden, daz ir fueze ân allen stoup bliben frî vor allen tegelichen sünden an gedenken, an worten und an werken."[6])

[1]) I, S. 124.
[2]) II, S. 212.
[3]) I, S. 274.
[4]) II, 243.
[5]) I, 220 ff. II, 244.
[6]) I, 429.

Findet Alles, was schön und herrlich zu denken ist, seine Verwirklichung im Himmel, so ist das höllische Reich, das vom Teufel und seinen Heerschaaren bewohnt wird, so voller Qualen und Jammer, daß kein Mensch es sich ausdenken mag. Aber mit so erschütternden Worten Berthold das ausgemalt hat, so allgemein bleibt er doch in der Schilderung. Von den verschiedenartigen Martern des Inferno weiß er Nichts, immer ist es nur die unsagbare Gluth des Feuers, die den Verdammten droht, sind es glühende Spieße, mit denen sie durchbohrt werden.[1]) Aber er hat auch damit die erwünschte Wirkung des größten Entsetzens hervorgerufen. Er sagt dann wohl: „als der dise stat anzunte unde diu alle samt ein hus waere, sô waerez doch niht danne ein fiwer. Also ist ez ouch umbe dich, mensche. Ob dîn hût unde dîn hâr, dîniu ougen unde dîn munt unde houbet und aller dîn lîp, bein und fleisch und alliu dîniu gelider und alle dîne âdern, daz daz allez samt ein durchsihtic fiwer waere, als ein îsen daz durchsmolzen unde durchgluewet ist; ich spriche noch mêr: als ob alliu disiu werlt niht mêr waere dan ein einigez fiwer von ertrîche unz an den himmel unde der mitten in dem fiure waere: also wol dem waere, sô ist dem wol hundertstund wirs, der in der helle ist.“[2]) Ein anderes Mal spricht er von dem Fluchen und Zanken, das ein Verdammter gegen den Anderen anheben wird. Der Vater wird sein Kind und das Kind den Vater verfluchen.[3]) Vergeblich werden sie den Tod anrufen, sie zu erlösen. — Die Entscheidung, wohin die Seele kommt, fällt gleich nach dem Tode, da werden die guten und bösen Thaten abgewogen, und müht sich der Teufel seine Seele herabzudrücken, so ist der Engel auch nicht müßig. Das endgültige Gericht aber hält der ewige König erst am feierlichen jüngsten Gerichtstage.

Gott hat dies Alles nun in zweierlei Weise offenbart: den Geistlichen hat er das Alte und Neue Testament, den Laien aber zwei andere „grôziu buoch“ gegeben, nämlich den Himmel und die Erde, aus denen sie alle Weisheit lesen sollen: „an der erden bî dem tage, an dem himel bî der naht“. Mit dieser Anschauung hängt es dann auch zusammen, daß Berthold die Bibel selbst mit Hülfe sehr schlichter Naturvergleiche einfach erklärt, die Natur aber

[1]) II, 5.

[2]) I, 127.

[3]) I, 193. Das erinnert an die ähnlich ausgeführte Szene in dem Gedichte Giacomino's da Verona. Vgl. unten.

immer in innige Beziehung zur christlichen Lehre bringt. So erzählt er denn auf der einen Seite die Geschichten des Alten Testaments recht dramatisch, frei und ganz so, als wären sie unter den Verhältnissen und Sitten seiner Zeit vor sich gegangen, auf Christi Leben selbst kommt er verhältnißmäßig selten und immer nur kurz zu sprechen, dann aber mit besonderer Rührung.[1]) So wenn er von dem Schmerze der Mutter Gottes spricht: „unde wie möhte unser frouwe genesen sîn, dô ir ein als edel kint starp, der keiser aller künige was und an dem sie al vil übergrozer tugend erkante, alse billich was? Und alse vil er geedelt unde gehoehet uber alle menschen was, als vil gienc ir sîn manicvaltiu martel naeher an daz herze danne einer andern muoter.“ Oder an anderer Stelle: „Sô leget er dîr sinen morgen für, daz in die jüden vîntlichen viengen, und ungetriuwelichen verrâten wart und ûf sinen nacken gèslagen wart und an manigen enden gewizet wart unde mit eime rore ein durnîu krône ûf sîn houbet gedrücket wart und under sîn ougen gespîet wart. Nû sich sünder, daz leget dir der almehtige got allez für, daz er daz allez durch dînen willen erliten habe des morgens an dem heiligen karfrîtage, dar umbe daz dû der êwigen martel über wurdest, ob dû selbe woltest. Gewinnet hiute wâren riuwen unde weinet von herzen juwer sünde. Jâ hât er vil manigen zaher durch juch gelâzen ûz sînem heiligen lîbe sînes vil reinen bluotes, des ein tropfe tiurre ist danne himelrîche und ertrîche. Die mit den ougen niht geweinen mügen die weinen mit dem herzen. Des dritten males leit er dir für sînen mittentag, dô man in an die spange nagelte des hêren kriuzes; dô man im swêne nagele sluoc durch sîne hende unde durch bêde sîne füeze einen etc. Dâ mant er sie nû sunderlîchen bî allen den noeten unde bî den hamerslegen unde bî sînen heiligen fünf wunden, bî sînen ruofen, die er ruofte gein dem sünder unde bî dem jâmer unde bî der klage, die unser frouwe hâte. Jr junge werlt, hüetet juch durch den almehtigen got vor sünden!“[2])

Dann wieder, wo es sich um biblische Gleichnisse handelt, weiß er sie in der einfachsten, verständlichsten Weise darzulegen, wie in jener herrlichen Predigt von den fünf Pfunden,[3]) die der

[1]) I, S. 428. Vergl. z. B. Gideon: I, 37. Josua: I, 183. Herrlichkeit Salomonis höfisch geschildert: I, 174.

[2]) I, 370.

[3]) Nr. 2. I, S. 11 ff.

Herr von seinem getreuen Knechte zurückerhält (Matth. 25, 14—30). Da prägt er dieselben seinen Hörern an den fünf Fingern ein und ermahnt sie, bei diesen allzeit an die fünf Pfunde zu denken. Diese aber sind ihm: der Leib, das Amt, die Zeit, das irdische Gut, die Liebe zum Nächsten. Immer stehen die anschaulichsten Vergleiche zu Gebote: die Sünden sind bald die Mordäxte, mit denen der Teufel uns bedroht, bald die Schlingen, die er als Jäger uns legt, bald Ankläger vor Gott, bald Wolken, die die Sonne verhüllen, bald Ritter des Satans. Die Sünde an sich ist die Krankheit, die der Genuß des Apfels dem Adam und seinen Nachfolgern verschafft hat. Die Seele ist die Wirthin des Leibes,[1]) das Leben des Menschen wird einer Wanderung durch einen Wald verglichen.[2]) Der Mensch trägt als Abbild Gottes auf seinem Antlitz die Bezeichnung ‚homo dei': die zwei Augen sind die zwei o, die Nase ist das m „schône mit driu stebelînen", das Ohr ist das d, die Nasenlöcher bilden „ein kriechsch" ε, der Mund ist i.[3]) Auf der andern Seite wiederum geht er von der Natur aus und kommt durch sie auf die christlichen Anschauungen. Er prägt den Hörern ein, daß sie beim Anblick der vier Sterne des großen Wagens an die vier Tugenden: den Glauben, die Liebe, die Hoffnung, die Stätigkeit denken sollen, welche die Räder des Wagens sind, auf dem die Seele gen Himmel gelangt. Die sieben Planeten gemahnen an die sieben Tugenden. Und Aehnliches ließe sich in Fülle beibringen. Das sind symbolische und allegorische Vorstellungen, wie sie Jedermann verständlich und schließlich eine Nothwendigkeit für den christlichen Glauben sind. Solche Vergleiche wird auch Franz in seiner Predigt angewandt haben.

Wie Franz aber hat auch Berthold eine durchaus poetische Naturauffassung, die sich nicht mehr wie die alte Troubadourpoesie auf ein kraftloses, eintöniges Erwähnen vom nahenden Frühling, singenden Vögeln und grünen Bäumen beschränkt, sondern in feiner Beobachtung und warmer Empfindung mit derjenigen Walther's von der Vogelweide wetteifert. Man höre ihn davon sprechen, daß der Mensch so wenig einen Begriff von der Schönheit Gottes habe, als das Kind im Mutterleibe von der Herrlichkeit der Welt: „als

[1]) II, 128.
[2]) I, 37.
[3]) I, 404.

wênic als daz kind empfinden mac der gezierde aller, dâ der almehtige got die werlt mite gezieret hât, mit dem firmamente, unde wie er daz gezieret hât mit der sunnen unde mit dem edeln sternen schîne, mit edelheit der steine unde mit maniger hande varwe unde mit ir kraft unde maniger hande rîchen waete unde mit maniger hande wurze unde mit maniger hande liehten blüetevarwe unde gesmac der wurze unde der blüete unde der bluomen, und alle die genaemeheit und alle die lustlîche freude, die diu werlt hât von der sumerwunne unde von vogelsange und von seitenklange unde von andern süezen stimmen, unde die freude, die menschen anblic gît!“[1])

Da fangen wohl die Geschöpfe selbst an zu sprechen: „So möhte aller vogelîne sanc unde harpfen klanc wol sprechen, ob sie kunden sprechen: ‚unser manicvalte wünneclîche stimme und unser süezen stimme die haben wir von uns selber niht: wir haben sie von dem, des dîu sêle begernde ist: ich suoche den gehimen an allen krêatiuren, an aller bluomen varwe und an aller wurze krefte.“[2])

Dieses warme Gemüthsleben, das ein so inniges, persönliches Verhältniß zu Gott hervorruft, brachte zugleich eine Verinnerlichung der christlichen Anschauungen mit sich, die als eine direkte Vorbereitung auf die Reformation betrachtet werden muß. Der Geist von Berthold's Moral ist ebenso lauter und frei, als ihre Anwendung auf das Leben praktisch ist. Die christliche Gesinnung, die Liebe oder wie er sie nennt: die Minne ist das Wesentliche, die guten Werke sind ihr Ausfluß. Die Reaktion gegen jene Ueberschätzung der äußern Verdienste, die mit den Kreuzzügen und mannigfachen Pilgerfahrten herrschend geworden war, äußert sich nirgends treffender als in diesen Predigten. Ein gottgefälliges Leben, aufrichtiger Glaube, Liebeswerke taugen mehr, als alle Fahrten nach Rom oder zum h. Jakob nach Compostella oder zu den Preußen. Berthold wird nicht müde gegen die Scheingerechtigkeit und falsche Befriedigung, die solch äußerliches Gebahren mit sich bringt, zu kämpfen. Wer nicht von den Sünden läßt, Dem ist es Nichts nutz, mag er auch noch so viele Klöster oder Spitäler bauen, noch so oft fasten und Almosen geben. Ein einziges Pater noster, das ein

[1]) I, S. 223. Vgl. I, 389. Ferner besonders I, 49. 157. 374. 506. Vgl. namentlich die schöne Stelle über den Nutzen der Pflanzen: I, 49.

[2]) I, 157.

Tugendhafter in Andacht betet, ist mehr werth, als viele Fahrten über's Meer, die ein Liebloser macht. Das gesunde, kräftige Gefühl des Franziskaners empört sich über die nutzlose Zeitverschwendung mit solchen angeblich Gott gefälligen Pilgerschaften. Die Messe daheim trägt denselben Segen für den Gläubigen in sich: „Maniger loufet hinnen gein Compustellâ ze Sant Jâcobe unde loufet dar unde dannen daz er niemer messe gehoeret, unde gênt danne mit gamel unde mit gelehter unde sprechent halt etelîche selten iemer dehein pater noster. Daz rede ich dar umbe niht daz ich sante Jâcobe sîne bilgerîne enpfüeren welle: dâ waer ich ze kranc zuo. Jedoch möhtest dû in einiger messe mêr gnâden erwerben, danne daz dû ze Compustelle loufest unde her wider. Nû waz vindest dû ze Compustelle? daz tuost dû sant Jâcobes houbet. Daz ist vil guot: ez ist ein tôter schedel, daz bezzer teil ist dâ ze himele.“[1])

Einer derartigen klar verständigen Anschauung mußte es ferner weniger um die Hervorhebung der Wunderthaten der Heiligen als um deren guten Lebenswandel zu thun sein. So finden wir auch nirgends eine Bezugnahme auf die übernatürlichen Zeichen, welche der „guote sant Alexius oder der guote sant Bernhart oder der guote sant Uolrich“ gethan, sondern die Heiligen werden nur als Muster und Vorbilder edler Tugenden hingestellt. Ja Berthold geht so weit zu sagen, daß die Menschen auf Erden, wenn sie nur gottgefällig leben, Etwas selbst vor den Heiligen im Himmel voraus haben, nämlich, daß sie noch in der Lage sind, ihre christlichen Verdienste zu mehren, was Jenen versagt bleibt.[2]) Damit hängt dann auch zusammen, daß er Nichts von der Prädestination hält. Gott weiß wohl, was aus dem Menschen wird, aber er hat ihm die freie Willkür zu thun und zu lassen, was er will, gegeben. „Got wais wol wer verlorn sol werden oder wehalden. Darumb wizt aber nieman verloren, das es got wol wais. Zu geleicher weis, man furt ainen hyn und wil jn hahen, das sich ich wol, das man jn hachen wil, darumb hachet man jn nicht, das ich wais, man hachet jn darumb das er es verdient hat.“[3]) Durchgeistigt ist endlich auch seine Auffassung der kirchlichen Mysterien. Was er über die Beichte gesagt hat, gehört zum Herrlichsten, was zu ihrer

[1]) I, S. 493. Vgl. auch I, S. 52. 137. 138. 384. 445. 455. 459. 460. II, 20. 112. 153. 177. 248 u. a. m.

[2]) Vgl. I, S. 22. 23. 97.

[3]) Vgl. II Anhang. II, S. 688. Vgl. I, 50. 492. II, 17.

Vertheidigung vorgebracht werden kann. Die Reue und Buße bedingen einander. Aus dem Formelwesen der Messe und der anderer Sakramente aber zieht er den lebendigen Geist hervor, indem er dem Laien die Bedeutung aller einzelnen Handlungen in schlichten Worten erklärt.[2]) Die sieben Heiligkeiten sind ihm die sieben Arzeneien, die Christus als gütiger Arzt während seiner Lebenszeit auf Erden bereitet hat. Sie retten von den Krankheiten der Sünden. Den Priestern, die sie ertheilen, gebührt die größte Ehrerbietung, wie er denn überhaupt den Klerus als Ganzes immer verherrlicht, mag er sich auch gerade wegen dessen geweihten Amtes mit besonderer Schärfe gegen die sündigen Priester wenden.

Der Kampf gegen die Sünde aber füllt sein ganzes Leben aus. Es ist ergreifend zu lesen, wie unermüdlich, mit welcher Liebe und Eindringlichkeit er das Volk zu bessern sucht. Er wählt den dazu einzig förderlichen Weg rastloser, liebevoller, praktischer Ermahnung und furchtbarer Drohung mit den Strafen des Jenseits. Er kennt der Sünde gegenüber keine Schonung, unterläßt es aber nie, dem Sünder helle Worte des Trostes in dem Hinweis auf die himmlische Barmherzigkeit zu geben. Man muß es lesen, wie er sich mit seinem ganzen Herzen empört gegen den Neid und Haß, die Unkeuschheit, die Hochfahrt, die Trägheit, den Lug und Betrug, die böse Nachrede, den Zorn, die Gefräßigkeit und wie die Laster alle heißen. Ueberall greift er direkt in's Menschenleben hinein. Die jungen Leute warnt er vor der Wollust, die Frauen vor der Eitelkeit, die Alten vor der Habsucht. An deutlichen Beispielen zeigt er es dem Kaufmann, dem Schneider, dem Schuhmacher, dem Gastwirth, wodurch sie täglich sündigen. Jeder Einzelne mußte sich davon getroffen fühlen, weil er seine Leute und alle ihre Fehler so genau kannte. Da war nicht von der Sünde im Allgemeinen die Rede, sondern von den Vergehen jedes Einzelnen in Worten und Gedanken. Und Keiner konnte sich beklagen, daß dem Einen zu viel, dem Andern zu wenig geschähe. Denn wie er den Bauer und kleinen Handwerksmann mit Donnerworten anließ, so warf er auch dem Kaiser die Ungerechtigkeit seiner Urtheile, dem Ritter die Schändlichkeit seiner Gewaltthaten, dem Geistlichen seine Habsucht und Hochfahrt vor. Die Sünde aber, die ihm von allen die

[2]) Vgl. die diesem Zwecke gewidmeten Predigten I, XX. S. 289. I, XXXI. S. 488. I, XXXVI. S. 566. II, XLV. S. 81.

Schlimmste dünkt, gegen die er fast in jeder Predigt die Schalen seines Zorns ausgießt, ist die Habsucht, die zu hinterlistigem Betrug führt. Alle andern lassen Gott wohl dann und wann „geruowen", die „gîtekeit" nimmer. „Pfî, gîtiger, wie gar dich got verteilet hât vor allen den sündern, die diu werlt je gewan oder jemer mêr gewinnen mac. Dû bist alsô schedelich, daz manic tûsent sêle verlorn werdent von dînen schulden." Denn das unrecht erworbene Gut, das dem Betrogenen nicht voll wiedererstattet wird, wird auch Denen, die es erben, bis ins vierzigste Glied zur Sünde — und Alle müssen zur Hölle fahren, wenn sie nicht Buße thun. Dafür giebt es aber keine andere Buße, als Alles wiederzugeben und zu erstatten, sonst können selbst alle Heiligen, selbst Maria den Sünder nicht erretten. Offenbar ist die Habsucht in der empörendsten Form ein ganz besonders hervorragendes Laster der Zeit gewesen, das mit dem sich Vermehren des Wohlstandes, mit der Ausbreitung des Handels zugleich sich eingestellt hatte. Auch Walther von der Vogelweide redet in seinem Spruche:

Die wisen râtent, swer ze himelrîche welle

von der „verschampte unmâze gîtekeit".[1])

So übereifrig und maßlos sich aber des Berthold Zorn über die Sünde äußert, so kommt er doch aus einer edlen humanen Gesinnung, die uns den Prediger persönlich ebenso liebgewinnen macht, wie sein Volk ihn geliebt hat. Den Klagen des Armen und Unterdrückten machte er ein Ende, wenn er ihm tröstend sagte, daß vor Gott alle Menschen gleich sind, daß die Freuden des Himmels nicht nach den irdischen Rangstufen gegliedert sind. Er schützte das niedere Volk vor den Gewaltthaten der Großen, indem er diese zur Verantwortung vor Gottes Stuhl zog. Wer viel auf dieser Welt empfangen hat, hat auch die größere Verpflichtung, sein Pfund so zu verwalten, daß er es dem Herrn wiedererstatten könne. Nur schwer vermögen wir in unserer Zeit die Bedeutung, die solche tröstenden Hinweise für jene Tage hatte, in denen Gewalt vor Recht ging, zu erkennen. Es lag aber eine große Kraft in Vergleichen wie diesem: wie die verschiedenen Engelchöre im Himmelreiche einander verpflichtet sind, die niederen den höheren und umgekehrt, so auch die Stände auf Erden; die Pfaffen, Mönche und weltlichen Herren sollen Sorge tragen für die

[1]) Deutsche Klassiker des Mittelalters. I, Bd. W. v. d. V. Nr. 138, S. 247.

Handwerksleute, Kaufleute, Bauern und Aerzte, wie diese wiederum Jenen Dienste schulden.[1]) In solcher gegenseitiger Verpflichtung findet Jeder sein Recht und seine Genugthuung. Wer sich aber über sein Amt und seinen Stand hinaus erhebt, stört die Ordnung, in der allein wahres Christenthum heimisch sein kann. Dem Volk widerfährt sein Recht so gut, wie den vornehmen Ständen. So räth er den Reichen Gerechtigkeit und Milde gegen die Untergebenen, gegen die Dienstboten, verpflichtet aber diese wiederum zu treuem, redlichen Dienste. Sein Ideal ist, den Frieden Gottes schon auf dieser Erde in Liebe und Gerechtigkeit herrschen zu sehen. Der Krieg und das Turnier sind ihm ein Greuel.[2]) Durch Predigten wie die des Berthold mußte ein neues Christenthum, eine Religion des Volkes, wenn nicht geschaffen, so doch in wunderbarer Weise bestärkt, gekräftigt werden.

Wenden wir uns nun noch zu einer kurzen Betrachtung der Form und des Vortrages seiner Reden, so drängt sich uns unwillkürlich ein Vergleich mit der italienischen Kunst des Trecento auf. Wie in den Bildern Giotto's erleichtert eine klare, scharfe Eintheilung, die in höchst verständiger Weise aus dem Stoffe selbst gewonnen wird, das Verständniß. Durch Wiederholungen, kurzes Zusammenfassen der Resultate erhält Berthold das Gefühl für die Gliederung stets wach. Seine Sprache ist einfach, die Sätze sind eher kurz als lang, die Redeweise ist bilderreich. Wie aber in den Gemälden des Trecento, so liegt auch hier die eigentliche Kunst in dem dramatischen Element. Will Berthold auf einen bestimmten Begriff besonderen Nachdruck verlegen, so weiß er durch vorbereitende, umschreibende Sätze die Spannung der Zuhörer immer mehr zu erhöhen, bis er endlich das Ding mit dem Namen nennt. Oder er wendet fast als rhythmisch zu bezeichnende Wiederholungen einzelner Sätze an. Hat er den Höhepunkt erreicht, so breitet er sich aus, zieht naheliegende Vergleiche aus der Natur und dem Leben herbei, worauf er dann meist in direkter Weise auf die Hörer selbst übergeht und diese zu einer Bethätigung der geschilderten Tugenden oder zum Vermeiden der Sünde auffordert. Oder er läßt sich selbst scheinbar Einwürfe von den Anwesenden machen, die er dann widerlegt. Spricht er von dem Verbote, am Sonntag

[1]) I, 141 ff.
[2]) I, 91. 176 und öfters.

zu tanzen, so fällt ihm Einer in die Rede: „Bruoder Berhtold, rede waz dû wellest! wir mügen ungetanzet niht sîn.“ Oder Einer rechtfertigt sich vor ihm: „Owê, bruoder Berhtold! jâ züge ich mîn kint vil gerne, sô wil ez mir niht volgen. Ich hân allez daz versuochet daz ich kunde oder mohte, unde kundez nie geziehen.“ Durch solche Mittel macht er die Sache recht anschaulich, wie er andrerseits bemüht ist, durch das Zitiren historisch berühmter Persönlichkeiten, wie Cäsar, Cato, Alexander, besonderes Interesse zu erregen. Zugleich vermittelt er den Ungebildeten die wissenschaftlichen Anschauungen der Zeit; besonders was Naturerscheinungen betrifft. In drastischer Weise weiß er alle Vorgänge des täglichen Lebens zu schildern, wie auch alle seine Vergleiche sehr wirksam und allgemein verständlich sind.

Daß zu dem Allen noch eine ungewöhnliche Gabe der Rede, ein durch Gebärden und Mienenspiel unterstützter höchst lebhafter Vortrag kommt, ergiebt sich aus der Form der Predigten und dem gewaltigen Aufsehen, das sie machten, von selbst.

Nach dem einen Berthold von Regensburg aber dürfen wir die Franziskaner, was die Predigt, ihre Form und ihren Gehalt betrifft, überhaupt beurtheilen, mag es auch so reich begabte Männer, wie ihn, nicht viele gegeben haben. Franziskus selbst wird ähnlich zum Volke gesprochen haben, nur noch dichterischer, noch liebeglühender. Die sinnliche, anschauliche Auffassung der Religion und des Lebens, verbunden mit einer tiefinnerlichen Glaubensüberzeugung und -begeisterung hat eben diesseits und jenseits der Alpen die Bettelmönche zu wahren Freunden des Volkes gemacht, durch ihre Predigt auf Humanität und Kunst gewirkt.

IV. Die Dichtung der Franziskaner.

Aus ihrer sangesfrohen Heimath hervortretend und sich verbreitend, hatte die provençalische Dichtkunst in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts wie in Deutschland, so auch in Italien Bewunderung und Nachahmung gefunden. Schon 1162 erschienen Troubadours in Turin, denen bald viele Andere, wie Bernhard von Ventadour, Cadenet, Rambault de Vaquinas, Vidale folgten. An den Höfen der italienischen Großen schallten die Liebesgesänge wieder, und auch in den Städten feierte man der Minne frohe Feste. Jene Gelage, jene Umzüge in den Straßen, an denen Franz

selbst als Jüngling so großes Gefallen fand, sind ein Abglanz der romantischen Lebensfreude, die wie ein Schimmer ungetrübten Glückes die Blüthezeit des Ritterthums umwebt. Als dann das lärmende Waffengeklirr der Albigenserkriege in den sorglosen Jubel der Provence hineindröhnte, als die Noth und der Ernst des Lebens über die Großen, wie über das Volk hereinbrach, haben viele der kunstgeübten Sänger sich in das benachbarte Land geflüchtet, wo man ihren Kanzonen und Balladen ein willigeres, dankbareres Gehör lieh. Der glänzende Hof Friedrich's II. in Sizilien bot eine verlockende Zufluchtsstätte. Der Kaiser selbst, seine Söhne Enzio und Manfred, sein großer Kanzler Petrus de Vinea haben gedichtet und gesungen, und Stimmen wie die Ruggerone's, Odo's und Guido's delle Colonne, Arrigo Testa's, Jacopo's de Lendino haben ihnen geantwortet. Zu gleicher Zeit zogen im Norden Troubadours von Hof zu Hof, unter ihnen als berühmtester jener Sordello von Mantua, der Karl von Anjou gegen Manfred begleitete.[1])

Behielt Anfangs die französische Sprache, welche der Italiener unschwer verstand, die Oberhand, so gelangte doch bald auch das Italienische zu seinem Rechte. Die französische Poesie auf der einen, die Franziskanerdichtung und -predigt auf der andern Seite, haben im Laufe des XIII. Jahrhunderts dem Vulgare seine ebenbürtige Stellung neben dem Latein verschafft. Dante's Göttliche Komödie verkündete nur den schon lange vorher, zunächst auf dem Felde der Poesie entschiedenen Sieg der Volkssprache. Die große, allgemeine, in Franz gipfelnde volksthümliche Bewegung schenkte Italien auch seine Sprache.

Die höfische Dichtung aber mußte bald in dem Lande der Städte ihren eigentlichen Charakter verlieren. Ihre Ideale waren ja nicht die Ideale des italienischen Volkes, das anders liebte und dachte, als das französische. Die Sagen vom König Artus und seiner Tafelrunde, vom Gral und seinen Rittern haben wohl überall im Kreise vornehmer Herren und Frauen lebhaftes Interesse erregt und sind, von den höheren Kreisen ausgehend, in das Volk gedrungen, einen Wolfram von Eschenbach haben sie nicht gefunden, ebenso-

[1]) Vergleiche für diesen Abschnitt im Allgemeinen: Tiraboschi: Storia della letteratura. Florenz 1865—73, III u. IV. B. — Dematтio: le lettere in Italia prima di Dante. Innsbruck 1871. — Bartoli: I primi due secoli della Letteratura Italiana. Milano 1880. Ds. Storia della literatura It. Florenz 1879. II. Bd. — Gaspary: Gesch. der It. Lit. Berlin 1885. I. Bd.

wenig wie die Verherrlichung der Frauen einen Walther von der Vogelweide. Man spürt es an den Liedern der italienischen Dichter jener Zeit, daß sie nur einer Mode zu Liebe in höfischer Weise singen. Und nicht lange währt es, so wandelt der Geist des Volkes das Fremde in selbständiger Weise zu etwas Neuem um. Die sehr wunderliche Mischung von sinnlichem Verlangen und geistiger Resignation, welche den französischen Liebesliedern ihr Gepräge verleiht, war etwas dem Italiener Heterogenes. Entweder seine Liebe ist sinnlich wirklich oder sie ist philosophisch abstrakt. Beides kommt in der Dichtung der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zum Ausdruck und zwar besonders in Bologna und in Toscana. In Guido Guinicelli's Canzonen verschwindet der Gegenstand der Liebe vollständig, um einer wissenschaftlich-philosophischen Betrachtung der Begriffe der Liebe an sich und des Schönen Platz zu machen. Scholastische Gelehrsamkeit, tiefsinniges Grübeln spricht aus den Gedichten Fra Guittone's d'Arezzo, Guido Cavalcanti's. Letzterer aber ist zugleich der Sänger jener reizenden, naturfrischen Pastorells, die von Catull's Lebenslust sprühen:

Era in pensier d'amor, quand' io trovai

und

In un boschetto trovai pastorella.

Diese urwüchsige, in anschaulichen Bildern redende Poesie hat in Toscana in Ciacco dell' Anguillara und Folgore de San Gemignano noch andere treffliche Vertreter. Heiterkeit, Lachen, Natur — darin liegt, wie Bartoli richtig sagt, ihre Bedeutung. Im Ganzen aber steht sie zwar nicht an künstlerischem Werth, aber doch an Ausbreitung zurück hinter jener philosophisch grübelnden Richtung, die recht eigentlich eine Dichtung der gebildeten Klassen ist.

Die unabhängige, genialere Volkspoesie ist auf anderem Boden erwachsen: auf dem Boden der neuen Gefühlsreligion des Volkes und — die Franziskaner sind ihre Vertreter. Weil sie ursprünglich an keine fremden, von außen gekommenen Formen gebunden war, weil ihr Inhalt allein das Gefühlsleben des Einzelnen ist und sie daher auch nur an das Gefühl appellirt, überragt sie an künstlerischer Kraft bei Weitem jene höfisch-wissenschaftliche Poesie und gewinnt auf die Kultur ihres Volkes einen höchst bedeutenden Einfluß. Wie die Predigt, wird sie von einem beseligenden Liebesgefühl inspirirt und entflammt mit ihren glühenden Worten den christlichen Glauben. Wie die Predigt aber vertritt auch sie eine sinnlich

natürliche Auffassung desselben. Anschauliche Bilder sind ihr auch dort eigenthümlich, wo sie in das Bereich übersinnlich mystischen Erlebens sich verliert.

Ozanam erwarb sich das Verdienst, in trefflicher, lebensvoller Weise die Dichtung der Franziskaner einheitlich zu betrachten [1]), nachdem schon Görres einen Dithyrambus auf den Troubadour Franz verfaßt, der, mehr Gedicht als Prosa, es wohl verdiente mit in der Reihe von Jacopone's Liedern aufgeführt zu werden.[2]) Der Gründer des Ordens war selbst in dem Dichten von Lobgesängen den Seinen vorangegangen. Zwei seiner nächsten Schüler folgten dem Beispiel. Der eine ist jener Fra Pacifico, der, ehe er Minorit ward, ein Troubadour war und als ‚rex versuum' vom Kaiser selbst gekrönt worden war.[3]) In welcher Weise er später seine weltliche Kunst zur Verherrlichung Gottes angewandt, ist leider nicht bekannt, da keine Lieder von ihm erhalten sind. Der andere aber ist Thomas von Celano, der zwar in lateinischer Sprache, aber aus echt volksthümlicher Empfindung heraus das gewaltige, sturmdurchwehte ‚Dies irae, dies illa', diesen ergreifenden Mahnruf, dessen tiefer Ton dem Schalle der Glocken zu vergleichen ist, gesungen haben soll.[4]) Was in der nächstfolgenden Zeit von Hymnen auf Franziskus gedichtet worden, hält sich meist im kirchlichen Schema, doch verleugnet sich auch in ihnen nicht das innige Gefühl, das mit seinem Andenken verknüpft war. Ein Dichter aber ist auch Bonaventura gewesen. Seine mystischen Schriften, sein Leben des S. Franziskus verrathen eine reiche

[1]) A. F. Ozanam. Les Poètes Franciscains en Italie au treizième siècle. Paris 1852. 8°. Uebersetzung von N. H. Julius: Italiens Franziskanerdichter. Münster 1853.

[2]) Vergl. jetzt J. Della Giovanna: Francesco Giullare im Giornale storico della letteratura Italiana XXV. Er weist nach, daß der Wortlaut des Sonnenhymnus, wie er uns erhalten, nicht der ursprüngliche der Improvisation des Franz sein dürfte.

[3]) Thomas von Celano. II vita. III, cap. 49, S. 158. Erat in Marchia Anconitana saecularis quidam sui oblitus, et Dei nescius qui se totum prostituerat vanitati. Vocabatur nomen ejus rex versuum, eo quod princeps foret lasciva cantantium et inventor saecularium cantionum: ut paucis dicam, usque adeo gloria mundi extulerat hominem, quod ab imperatore fuerat pomposissime coronatus. — Danach Bonaventura. Cap. IV, 9, der neu nur hinzufügt, daß die Begegnung des Franz mit Pacifico bei Castrum S. Severini stattgefunden habe.

[4]) B. Pisanus schreibt es ihm mit einem ‚dicitur' zuerst zu (lib. conf. I fr. XI. p. 110). Doch wissen Jordanus und Salimbene Nichts davon, was bedenklich macht. Vgl. Vogt: Denkwürdigkeiten etc. — Auch das ‚fregit victor virtualis' und das ‚Sanctitatis nova signa' sollen von Thomas sein.

poetische Begabung; unter den wenigen zum Theil und mit Vorbehalt ihm zuzuschreibenden lateinischen Gedichten findet sich neben hergebracht Allegorisirendem manches Herrliche. Vor Allem in der ‚Philomela', welche die in gläubiger Anschauung des Lebens und Leidens Christi versunkene Seele verherrlicht, in der schwungvollen Aufforderung, ganz dem Kreuze zu leben, welche beginnt: recordare sanctae crucis, und in dem ‚Lob der seligen Jungfrau Maria'.[1])

Indeß: nicht in der Sprache der Gelehrten, sondern in der des Volkes haben die Franziskaner ihr Eigenstes gegeben, und ist uns abgesehen von Jacopone's Liedern auch nur Weniges erhalten, so sind wir doch berechtigt, aus dem interessanten Gedichte eines norditalienischen Mönches zu schließen, daß neben jenem Größten viele andere Angehörige des Ordens die Poesie gepflegt. Es wäre auch anders kaum denkbar, da ja Einbildungskraft und Gefühl in gleicher Weise durch ihre Religion befruchtet wurden. Jenes Werk aber, das von Ozanam der Vergessenheit entzogen wurde, giebt eine Schilderung der Hölle und des Paradieses und ist von einem Bruder Giacomino da Verona in veronesischer Mundart geschrieben. Er behandelt den heiligen Stoff in der Weise, wie die ‚chansons de geste' der Zeit die Sagen und Fabeln der großen Helden, und appellirt wie diese an die sinnliche Einbildungskraft wenig gebildeter Leute. Hält er bei der ausführlichen Schilderung der reichen Himmelsstadt einen fast prosaisch zu nennenden, ruhig erzählenden Ton inne, so gewinnt seine Darstellung bei der Beschreibung der Hölle einen größeren, dramatischen Schwung. Er will Furcht und Entsetzen erregen, und das gelingt ihm Dank seiner drastischen Art ganz vortrefflich. Bisweilen verschmäht er es nicht, so wenig wie später Dante, durch derbe Komik seine Hörer noch mehr an sich zu fesseln, sie inmitten der gräßlichen Szenen einen Augenblick aufathmen zu lassen.

Wie er es selbst sagt, liegt seiner Schilderung des himmlischen Jerusalem die Vision des Johannes in der Apokalypse zu Grunde. Es ist die viereckige, ummauerte Stadt mit je drei Thoren auf jeder Seite, von Gold, Perlen und edlen Steinen schimmernd, von Engeln mit Flammenschwertern bewacht. Mit Gold, Silber und Krystall sind die Straßen gepflastert, die Häuser aus schimmernd

[1]) Opera Peltier XIV, S. 162. 172.

weißem Marmor, sind blau und golden bemalt. Da giebt es weder Mond noch Sonne, das Antlitz des Herrn allein erleuchtet sie. Wer aus den Wassern und Brunnen der Stadt trinkt, kann nie mehr sterben. Durch ihre Mitte aber läuft ein schöner Strom, von üppigem Grün umgeben, aus dem Bäume, Lilien, Rosen, Veilchen ihre Düfte entsenden. Sein Wasser verjüngt die Alten, der Genuß der Früchte, die an den Bäumen hängen, heilt jegliche Krankheit. Die ganze Stadt ist von Wohlgeruch erfüllt. Stieglitze, Nachtigallen und andere schöne Vögel singen Tag und Nacht in den Gebüschen in herrlicheren Weisen, als Violinen, Lauten und Schalmeien.

Hat der Dichter so bereits in der Beschreibung seinem Gefühl für die Natur und seiner Phantasie freien Lauf gelassen, so stellt er sich im Folgenden, wie Berthold von Regensburg und wie Bonaventura[1]), die Gemeinschaft der Heiligen als das Gefolge eines großen Königs vor. Inmitten des immer grünenden Gartens, vor dem Thron sind sie versammelt, die heiligen Ritter. Da sind die Patriarchen und die Propheten in grüne, weiße und blaue Gewänder gekleidet, die Apostel auf goldenen und silbernen Thronen, die Märtyrer rothe Rosen im Haar, die Bekenner, die Jungfrauen, deren liebliche Schaar an Ehren und Schönheit hervorleuchtet. Sie Alle singen dem Herrn Lob und Preis, so daß von dem harmonischen Zusammenklingen der Stimmen Himmel, Luft und Erde erfüllt ist. Der Anblick von des Herrn strahlendem Antlitz, das Sonne, Mond und alle Sterne verdunkelt, verleiht ihnen so selige Freude, daß sie verjüngt, mit grünendem Herzen, strahlenden Augen die Hände zum Tanze sich reichen und die Füße hüpfend bewegen. So leben sie in ewiger Freude, Trost und Frieden, Einer dem Andern dienend, ihr Glück allein in der Anschauung Gottes findend, dem sich früh und Abends die für die Menschen betenden Cherubim in großen Prozessionen nahen. Zur rechten Seite Christi aber, des ruhmvollen Barons, thront Maria, die königliche Maid, schöner als die Blume auf der Wiese und die kaum erschlossene Rose. Vor ihr neigt sich allezeit mit höfischem Gruß die himmlische Schaar und singt ihr zu Ehren Lieder, so herrlich, wie es keine Kreatur auszudenken vermag. Zum Danke aber schmückt sie ihre getreuen Ritter mit duftenden Kränzen und schenkt ihnen Rosse und Zelter.

[1]) Diaeta Salutis. Opera, Peltier. Bd. VIII.

Die Rosse sind falb, weiß die Zelter, sie laufen schneller als die Hirsche und überseeische Winde, und die Bügel, Sättel und Zügel sind von Gold und leuchten von Smaragden. Um die Ausrüstung ganz zu vollenden, schenkt sie den Treuen eine weiße Fahne, auf der ihr Sieg über den treulosen Löwen, den Satan, dargestellt ist. Glücklich Alle, die in Gemeinschaft der blumengeschmückten Heiligen solcher Herrin immer dienen mögen! Darum bitten wir Alle sie selbst, daß sie von Christus unsere Aufnahme in das Paradies erbitte.

Die „istoria" von der Stadt Babylon beginnt mit einer kurzen Einleitung, in welcher der gute Zweck der grauenvollen Schilderung auseinandergesetzt wird. Der Fürst der Hölle ist Lucifer, seine große, von jeglichem Uebel erfüllte Stadt liegt in den Tiefen der Unterwelt. Von Pech und Schwefel ist sie entbrannt, und gösse man alles Meer in sie aus, es würde im Feuer zergehen wie geschmolzenes Wachs. Giftige Gewässer fließen durch sie hin, von Gestrüpp der Nesseln und Dornen, das schneidender ist als Schwerter, ist sie umgeben. Ein Himmel von Metall überwölbt sie, ragende Felsen und Berge umstarren sie. Oben ist eine Pforte, die von vier Wächtern: Triphon, Mahomet, Barachin und Satan behütet wird. Auf hohem Thurme wacht bei Tag und Nacht eine Schildwache, mit lautem Rufe zur sorgsamen Aufmerksamkeit ermahnend, daß Keiner entwische. Mit Freuden aber, wie zum Triumphe, wird der nahende Sünder aufgenommen. Man bindet ihm die Hände und die Füße und bringt ihn unter Schlägen vor den König. Er wird in's Gefängniß geworfen, einen Brunnen, der tiefer ist, als der Himmel von der Erde entfernt ist. Gestank erfüllt denselben; Eidechsen, Basilisken, Schlangen, Nattern, Drachen sind da in Unzahl. Mit großen Stöcken hauen die Teufel, die hundertmal schwärzer als Kohlen sind, auf ihr Opfer ein. Ihr Anblick ist so fürchterlich, daß man lieber von Dornen gepeitscht von Rom bis nach Spanien liefe, ehe man solcher Gesellschaft begegnete. Aus ihrem Munde sprüht Feuer, sie tragen Hörner an den Köpfen, ihre Hände sind rauh, sie heulen wie die Wölfe und bellen wie die Hunde. Sie werfen den Sünder in Wasser, das so eisig ist, daß er lieber wieder im Feuer wäre, und ist er im Feuer, so sehnt er sich nach dem Wasser. Dann kommt ein schrecklicher Koch, Beelzebub, der ihn wie ein schönes Schwein an einen Bratspieß steckt und röstet, mit einer guten und feinen Sauce von Wasser,

Salz, Ruß, Essig, Galle und Gift begießt und so als Speise dem Höllenfürsten bringt. Als Der sie probirt hat, schimpft er den Boten aus: „Dafür gebe ich nicht eine trockene Feige, denn das Fleisch ist roh und das Blut zu frisch. Gleich kehre wieder zurück und sage jenem Schuft von Koch, daß der Braten mir nicht gut gelungen dünkt und daß er ihn umgekehrt wieder in das Feuer stecke und einen Tag und Nacht lang darin brennen lasse. Und ohne Umschweife sag ihm in meinem Namen, daß er mir ihn lieber gar nicht wieder schicke, sondern immer darin lasse, und daß er ja nicht nachlässig und faul sich zeige, sonst verdient er es selbst wohl, dasselbe Uebel und noch mehr zu erleiden.“ — Das Feuer selbst aber läßt sich nicht schildern, da es über menschliches Denken schrecklich ist: es wirft keinen Schein, sondern ist schwarz und stinkend. Es ist so viel schlimmer als das Feuer auf Erden, als dieses schlimmer ist, denn ein gemaltes Feuer.[1]) Die Teufel rufen einander zu, es zu schüren, der eine hämmert Eisen, der andere gießt Erz, andere laufen herum und martern die Sünder. Oder sie sammeln sich mit Waffen jeder Art in der Hand unter Anführung eines Riesenteufels, gleich Jagdhunden den Sünder zu hetzen, dem nirgends Zuflucht, nirgends Rettung geboten wird. Haben sie ihn erwischt, so werfen sie ihn auf den Boden und stechen und schlagen ihn nach Herzenslust, ziehen einen Strick durch seine Nase und schleifen ihn mit sich fort. Da sind nicht Eltern, nicht Nachbarn, nicht Freunde, die ihm zu Hilfe kommen. In herzzerreißenden Worten verflucht er die Stunde, in der ihn die Mutter geboren und fleht die Seinen an, ihm zu helfen. Aber für den Verdammten giebt es keine Rettung mehr. Und treffen sich Vater und Sohn in der Hölle, so verwünschen sie sich gegenseitig; der Sohn sagt: „Gott, der im Himmel die Krone trägt, verfluche dir, Vater, die Seele und den Körper. Denn so lange ich auf der Erde war, hast du mich nicht gezüchtigt, sondern zu größerem Uebel aufgemuntert; Gold und Silber hast du mir bewilligt, daher ich nun in schrecklich grausame Arme geworfen bin. Ich weiß es und erinnere mich wohl, wie du mich mit Schlägen verfolgtest, that ich's mit Recht oder Unrecht, wenn ich unsern Nachbarn und Freund nicht betrog.“ Und der Vater antwortet: „O verfluchter

[1]) Diesen dem Augustinus entlehnten Vergleich liebte auch Berthold von Regensburg anzuwenden, z. B. I, 127 und öfters.

Sohn, wegen des Guten, was ich dir wollte, bin ich hierher versetzt; Gott habe ich verlassen und mich selbst, da ich Wucher und schändlichen Diebstahl betrieb. Viel Mühen erlitt ich immer bei Tag und Nacht, um dir Burgen, Thürme und Paläste, die Berge und Felder und Wälder und Weinberge und Grundstücke zu erwerben, daß es dir während deines Lebens wohl ergehe! So groß war das Denken und die Mühe um dich, du viel süßer Sohn, daß Gott mich verdammt! Denn der Armen Gottes gedachte ich nicht mehr, so daß sie vor Hunger und Durst auf der Straße starben. Närrisch und verrückt aber scheine ich wahrlich, da nichts es mir frommt zu klagen und mich zu zerschlagen, denn voll bezahlt bin ich wirklich mit so reichlicher Münze, daß sie vierfach gilt." Dann stürzen sie auf einander los, mit solcher Wuth, daß am liebsten Einer dem Andern das Herz im Leibe auffräße. — Schlimmeres vermag der Dichter den Hörern nicht zu sagen, so wendet er sich zum Schluß mit der Aufforderung an sie, ihre Sünden zu bereuen und so der Hölle zu entgehen.

Gedichte, wie diese, die mit glühenden Farben und mit dramatischem Schwunge die letzten Dinge, Himmel und Hölle, schilderten, hat es gewiß in jenen Zeiten in großer Anzahl gegeben — mußten die Bettelmönche, namentlich die Franziskanerprediger doch gerade in solchen Schilderungen das beste Mittel sehen, das Volk zu rühren und zu ergreifen.[1]) Unter ihrem Einflusse entstanden die phantastischen Visionen von der Unterwelt, die, bei Matthäus Paris und anderen Chronisten der Zeit verzeichnet, uns einen lebendigen Einblick in das Schaffen der durch Bußpredigten aufgeregten Einbildungskraft des Volkes gewähren. Als Dante seine „Divina commedia" dichtet, verleiht er nur dieser speziellen Richtung dichterischer Thätigkeit, diesen im Volke verbreiteten Anschauungen den ewigen Gehalt. Gedichte wie die des Giacomino sind die direkten Vorläufer des gewaltigen Werkes.

Wann Giacomino gelebt, ist noch nicht festgestellt. Mussafia vermuthet, im Anfang des XIV. Jahrhunderts. Er schreibt ihm mit großer Wahrscheinlichkeit auch noch einige andere kleinere Poesieen zu, so ein echt Franziskanisches Liebeslied: ‚dell' amore di Gesù', eine empfindungsvolle Betrachtung der Gebrechlichkeit mensch-

[1]) Sal. Chronik S. 97 von Hugo de Bareola: Mirabilia dicebat de coelesti curia, id est de gloria paradisi et terribilia de infernalibus poenis!

lichen Lebens, bei der man lebhaft an ein Lied Jacopone's gemahnt wird[1]), ein Lob der Jungfrau Maria, eine Bitte an dieselbe und eine Schilderung des jüngsten Gerichtes.[2]) So eingehend dies letztere Gedicht die Schrecken des Augenblicks schildert, so ist es doch nicht reich an bildlich anschaulichen Motiven. Neu scheint mir nur der festliche Empfang der Auserwählten zu sein: die Heiligen und Tugenden, Michael mit seiner Schaar ziehen ihnen in weißen Gewändern entgegen und reichen ihnen Kränze von Rosen.

Zu dem Orden der Humiliaten gehört der 1288 und 1291 erwähnte Fra Bonvesin della Riva, dessen Gedichte J. Bekker nach einem in Berlin befindlichen Manuskripte herausgegeben hat.[3]) Er darf wohl hier erwähnt werden, da die ‚laudes de virgine Maria', die Unterredung des Sünders mit Maria, namentlich die Aufforderung zum Almosengeben echte Franziskanerempfindung verrathen. Auch die Wahl mancher Stoffe läßt den Einfluß der Franziskaner erkennen: so der zwei sogenannten ‚Kontraste', in denen erzählt wird, wie die Seele des Sünders zum todten Körper zurückkehrt und ihm Vorwürfe macht, wie die Seele des Gerechten ihm dankt.[4]) Auch der andern beiden, in denen Seele und Körper nach erfolgtem Richterspruch Wechselreden halten.[5]) Jene Anschauung des Hieronymus von den fünfzehn Wunderzeichen, welche dem jüngsten Gerichte vorangehen, der, wie es scheint, die Minoriten besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben, ist von Fra Bonvesin in lateinischen Versen behandelt worden.[6]) Seine zwei bedeutendsten Gedichte im Volgare aber sind ein ‚Zwiegespräch zwischen dem Satan und Maria' und ‚das jüngste Gericht'. In ersterem beklagt sich der Teufel darüber, daß Maria ihm die Sünder entreiße. Warum sie sich wohl der Menschen, aber nicht seiner, der doch nur einmal gesündigt, erbarme? Sie hält ihm vor, daß er aus

[1]) Ich meine Jacopone's Lied: O vita penosa, in der Venezianischen Ausgabe 1617 die II. Sat. im I. Buch.

[2]) Mussafia: Sitzungsberichte der k. k. Ak. d. W. Phil.-hist. Kl. 1864. Bd. XLVI S. 113 ff. Hier auch ein kritischer Text des Gedichtes von Paradies und Hölle, welches von Ozanam ungenau publizirt war.

[3]) Monatsberichte der k. Preuss. Ak. d. W. 1850. S. 322 ff. 438 ff. — 1851. S. 1—217.

[4]) A. a. O. S. 142. 143.

[5]) A. a. O. S. 144. 145.

[6]) A. a. O. S. 379. Vergl. Antonius v. Padua: Sermones in den Opera (Regensburg 1739), S. 50 ff. — Bonaventura: Diaeta Salutis. Opera Peltier Bd. VIII.

Hochmuth und aus freiem Willen gefehlt, worauf er ein sonderbares Verdienst sich zuschreibt: ohne ihn hätte sie nicht die Ehre gehabt, die Mutter Christi zu werden. Er beschwert sich über die Ungerechtigkeit Gottes gegen die gefallenen Engel, was die Himmelskönigin mit dem Hinweis auf deren freien Willen zurückweist. Endlich, da sie sich seiner nicht erbarmt, droht er erbittert, der Erde wilden Kampf zu bereiten. An Fra Giacomino erinnert in manchen Dingen das andere Gedicht vom jüngsten Tage, in dem er die Hölle und den Himmel ähnlich beschreibt, ja jene dramatische Szene des Höllenzwistes zwischen Vater und Sohn seinerseits bringt.[1]) Die große Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Schilderung geht ihm freilich ab. Von vortheilhafter Seite zeigt er sich in der Erzählung von Fabeln wie jener des Streites zwischen Mücke und Ameise und zwischen Rose und Veilchen, welch' letzterer von der Lilie zu Gunsten des Veilchens entschieden wird.[2])

Neben den beiden erwähnten Dichtern verdient ein dritter, Pietro da Barsegapè, noch genannt zu werden, von dessen Lebensumständen Nichts bekannt ist. Vermuthlich war auch er Mönch und lebte um die Mitte des XIII. Jahrhunderts. Seine gereimte ‚biblische Geschichte' in Volgare geschrieben, die von Biondelli publizirt worden ist, zeigt weder in der Sprache noch in der Auffassung besondere Originalität und entbehrt bis auf die Klage der Maria am Kreuz jeder phantasievollen Ausschmückung.[3])

Finden wir so auch im Norden Italiens eine neue religiöse Dichtung, so bleibt doch deren eigentliche Heimath Umbrien, dasselbe Land, in dem seit des Franziskus Zeit die religiöse Erregung immer neuen Ausdruck gewann. In Umbrien ist jene volksthümliche Dichtung der ‚Lauda' entstanden, des populären religiösen Liedes, das, in den Momenten ekstatischer Begeisterung gedichtet, von Mund zu Mund sich fortpflanzte und ebensowohl bei der Arbeit und im stillen Heim als auf Pilgerfahrten von ganzen Schaaren gesungen wurde. Schwerlich wird man von einem bestimmten ersten Erfinder dieser Form sprechen können: sie ist

[1]) A. a. O. S. 185 ff.

[2]) A. a. O. 1851. S. 3, 85.

[3]) Biondelli: Studii linguistici. Milano, Bernardoni. 1856. S. 193 ff. Tobler weist anläßlich des 1884 von ihm publizirten Gedichts Uguccione's von Lodi (Das Buch des Uguçon da Laodho, Berlin) nach, daß Barsegapè dieses benutzt hat.

entstanden, wie das Volkslied überhaupt entsteht — ausgebildet aber ward sie offenbar von jenen ‚Disciplinati di Gesù Cristo', von jenen Schaaren in Säcke gekleideter, mit Asche bestreuter Geißler, die dem fanatischen Eremiten Ranieri Fasani aus Perugia folgten und singend, weinend, mit Stricken ihr Fleisch zerreißend und Blut vergießend durch das Land zogen und Buße predigten. Die Bewegung ging weit über die Grenzen Umbriens hinaus, in allen Städten Italiens erschienen plötzlich die jammervollen Gestalten. Als aber der eigentliche Sturm vorüber war, bildeten sich aus dieser Schaar von Flagellanten Laiengenossenschaften, welche sich ‚Laudesi' nannten. Von ihnen ward fortan die Lauda, das geistliche Volkslied, das somit unzweifelhaft aus des Franziskus Bewegung hervorgegangen ist, gepflegt, von ihnen auch die dramatische Form desselben und damit das dramatische italienische Mysterium ausgebildet.[1]) Von den erhaltenen Laudensammlungen ist leider bisher wenig publizirt, doch ist es uns gestattet, die lebhafteste Anschauung von dieser Dichtungsart aus den Liedern des größten Franziskanerdichters, des Jacopone da Todi, zu gewinnen. Durch ihn erhielt die Form eine hervorragende Bedeutung.

In der Sakristei des Domes von Prato hängt ein wenig beachtetes Bild, das auf den ersten Blick fast abstoßend wirkt, bei näherer Betrachtung aber im Beschauer eine tiefe Rührung erweckt. (Abb. 66.) Es stellt einen hageren alten Bettelmönch vor, der mit kurzer, enger Kutte bekleidet, wehmüthigen Blickes herausschaut. Schwere Seelenleiden haben ihre Spur auf seinem Antlitz zurückgelassen. In den Händen hält er ein Buch, auf dem zu lesen ist:

ke farai fratre Japone hor se giunto al paraone.

Unten aber trägt die Tafel die Inschrift: Beato Jacopo da Todi. Wäre das Bild nicht zweifellos am Anfange des XV. Jahrhunderts entstanden und zwar, wie ich glaube, von der Hand des Antonio Vite, dem man die schwächeren unter den Fresken einer Marienkapelle im Dome zuschreibt, könnte man glauben, ein wirkliches Portrait vor sich zu sehen, so individuell und lebenswahr sind die derben Züge des breiten Kopfes. Ist dies aber auch nicht

[1]) Monaci: Riv. Fil. Rom. I, S. 235 ff. 250 ff. II, 29 ff. — D'Ancona: Origini del Teatro in Italia. Florenz 1877. I, 105 f. — Mazzatinti: Giornale Fil. Rom. III, 85 ff. — Des G. Minoglio: Laude de' Disciplinati di S. Maria. Turin 1880 standen mir nicht zur Verfügung.

der Fall, so fällt es doch schwer, hat man das Bild einmal gesehen, sich fernerhin den leidenden, gottseligen Sänger anders zu denken. Jenes Lied hat er im Kerker geschrieben.

Wie Franziskus ist Jacopo dei Benedetti[1]) durch eine, sein Innerstes erschütternde Erfahrung aus einem weltlichen Dingen nachgehenden Leben mit Gewalt herausgerissen worden. Er hatte die Rechte in Bologna studirt und, in seine Vaterstadt Todi zurückgekehrt, eine schöne und vornehme Gattin heimgeführt. Als bald darauf 1268 die öffentlichen Spiele gefeiert wurden, begrub vor seinen Augen eine zusammenbrechende Tribüne die geliebte Frau — von diesem Augenblicke an verwandelte sich all sein Denken! Wie ein Narr lief er, in Lumpen gehüllt, durch die Straßen und beging die tollsten Dinge. Aus der Verzweiflung aber stieg, einer Blume gleich, die aus dem Sumpf sich erhebt, eine von allen irdischen Freuden sich lossagende, religiöse Begeisterung, die ihn endlich 1278 in's Kloster der Franziskaner trieb. Auch er, wie Franz, warf all sein Hab und Gut von sich und predigte dem erstaunten Volke sein überschwängliches Gefühl. Die Minoriten, die ihn aufzunehmen zögerten, sollen durch zwei Lieder, die er ihnen vorwies, bewogen worden sein, ihm Zuflucht im Kloster zu gönnen.

Das eine: ‚cur mundus militat sub vana gloria' besingt die Vergänglichkeit irdischen Ruhmes, das andere: ‚udite nova pazzia' ist das Siegeslied des göttlicher Narrheit sich ergebenden Mannes, der unter dem Kreuze sein Heil sucht:

Fort mit allen Syllogismen,
Kettenschlüssen und Sophismen,
Fort Problem' und Aphorismen
Und die Spintisirerei.

---

[1]) Ausgaben seiner Gedichte 1490. Florenz. Bonacorsi. — 1495. Brescia, Misini. — 1514. Venedig, Benalius. — 1556. Wiederabdruck der von 1514. — 1558. Rom, Salviano. — 1615. Napoli, Scoriggio. — 1617. Venedig, Missirini, die ich hauptsächlich benutzt. — Ferner Nachträge: Alessandro da Mortara: Poesie inedite. 1819. — Nannucci: Manuele della literatura I, S. 392 ff. u. a. m. Vergl. Ozanam. A. a. O. S. 154. — Böhmer: Roman. Studien. I. Bd. 71—75. S. 123 ff. — Tobler im Jahrbuch f. rom. Phil. II, S. 52. III, S. 187. — Uebersetzungen: M. von Diepenbrock.. Geistl. Blumenstrauß. Sulzbach. II. Ausg. 1852. — Mohnicke: Kirchen- und litterar.-histor. Studien und Mitth. Stralsund 1825. Bd. I. — C. Schlüter und W. Storck: Ausgewählte Gedichte Jacopone's. Münster 1864. Ein bisher unbekanntes Manuskript der Gedichte J's. ist aus der Hamiltonsammlung nach Berlin gekommen in die k. Bibliothek.

Will von Plato weg mich wenden,
Mag den Athem er verschwenden,
Zu erweisen aller Enden
Eine winz'ge Lumperei.
Will verschmähn die feinen Künste,
Aristoteles' Gespinnste,
Denn sie bringen nicht Gewinnste
Und zumeist ist's Ketzerei.[1])

An Entsagung, Buße und Selbstverachtung hat er mehr vollbracht, als Menschen möglich zu sein scheint. Die laxere Auffassung der Regel mußte seinen Zorn erregen, so schloß er sich der strengeren Richtung der Spiritualen an und begrüßte mit Jubel die Wahl des Eremiten Peter von Morrone als Coelestin V. zum Papste in dem Liede:

Che farai, Pier da Morrone
Ci venuto al paragone
Vederemo el lavorato
Che en cella ai contemplato.[2])

Als aber Coelestin nach fünf Monaten schon abdankte und Bonifaz VIII. den päpstlichen Stuhl bestieg, schloß sich Jacopone dessen Gegnern, den Kardinälen Colonna, an und mußte in Folge dessen die ganze Rache des Papstes fühlen. Dessen Antwort auf die verwegenen, von sittlichem Zorne eingegebenen Satiren:

O papa Bonifazio
Molto hai giocato al mondo[3])

und

O papa Bonifatio
Io porto il tuo prefatio[4])

war die Einkerkerung des kühnen Dichters im Jahre 1298.

Wer Bonifaz VIII. in Schutz nimmt, muß, wie Ozanam, Jacopone so gut es geht zu entschuldigen versuchen, wer aber Dante's herbes Urtheil über den Papst gerecht findet, kann den Dichter nur bewundern wegen der beispiellos kühnen Sprache, die er dem Mächtigsten gegenüber führt, und wegen der Standhaftigkeit, mit der er seine freie Gesinnung gewahrt hat. Während die Colonna fußfällig die Verzeihung erflehten und erhielten, hatte er nur stolz bittende

[1]) Lib. I, Sat. 1. Uebersetzung von Schlüter und Storck, S. 6.
[2]) Die folgenden Zitate beziehen sich auf die Venezianische Ausgabe: lib. I. Sat. 15.
[3]) Ausgabe von 1558.
[4]) Ebendas.

Verse; auch das Jubeljahr 1300, dessen Segen ihn empfahen zu lassen er in ergreifenden Worten den unerbittlichen Gegner bat[1]), verging, ohne ihm Befreiung zu bringen. Erst der Tod Bonifazens öffnete 1303 die Thüren des Kerkers. Im Kloster zu Collazone verlebte er, mit Giovanni de Alvernia in inniger Freundschaft verbunden, die letzten Lebensjahre und starb 1306. „Man sagt und glaubt, daß dieser selige Jacopone von Liebe zu Christus gestorben und daß aus allzugroßer Liebe sein Herz zersprungen sei. Wie er denn auch, da er viele Jahre vor seinem Tode beständig weinte, auf die Frage, warum er so beständig weine, geantwortet hat: ‚Ich weine, weil die Liebe nicht geliebt ist.' Das größte Glück, welches die Seele in diesem Leben haben kann, ist, wenn sie beständig mit Gott und in Gott beschäftigt ist, und zu diesem Zustande glaubt man, sei seine Seele durchgedrungen."[2])

Dieser große Thor Jacopone ist einer der größten Dichter gewesen, die Italien hervorgebracht hat.[3]) Eine ungestüme, leidenschaftliche Natur, aus der bei jeder Berührung das Feuer lodernd emporfährt, hat er sein ganzes Fühlen und Sehnen in zahllosen Liedern voll und ungetrübt ergossen, die bald wie ein mächtiger Kampfesruf, bald wie berauschende Liebesworte tönen. Der Wohllaut seiner dem Volke abgelauschten Sprache macht ganz vergessen, wie ungefüge und widerwillig sie sich noch in strenge Formen binden läßt. Wie ein frischer Strom über trotzig sich stemmende Felsblöcke bricht sie sich Bahn. Die Ursprünglichkeit, die Wahrheit der Empfindungen berührt wunderbar neu und ergreifend, wird man auch häufig genug noch an die gefühllosen Reimereien der Troubadours und an deren Wortgespiele erinnert, in das Jacopone, wie d'Ancona treffend bemerkt, regelmäßig verfällt, wenn er im höheren Stil schaffen will. Das Wesentliche bleibt doch das durchaus Subjektive in seiner Dichtung. Man nimmt an den persönlichen Erlebnissen, den Kämpfen und Siegen seines bewegten Innern vollen Antheil und lebt sie mit ihm durch. Aus einer Anfangs verzweifelten, dann schwermüthigen Weltanschauung, der das Leben nur Ein großer Todtentanz ist, schwingt sich die

[1]) Lib. I, Sat. 17. Lo Pastor per mio peccato.

[2]) Böhmer, a. a. O. S. 132. Nach dem einen Pariser Manuskript.

[3]) Vergl. die sachliche und gemäßigte Würdigung der Dichtkunst Jacopone's, gegen deren Ueberschätzung Protest erhoben wird, von d'Ancona: Studi sulla letteratura Italiana, Ancona 1884, S. 1 ff.

Sehnsucht, dem Phönix gleich, der Sonne ewiger Liebe entgegen. Eine Reihe tiefsinniger, trauernder Betrachtungen über die Vergänglichkeit des irdischen Lebens und seiner Güter darf uns wohl in die erste Zeit grübelnder innerer Einkehr versetzen.

Mensch, zu denken mach dich dran,
Woher kommt dir denn dein Rühmen?

Mensch, bedenk aus was wir sind,
Was wir waren, was wir werden,
Und wohin wir kehren müssen,
Mach dich dran, dem nachzusinnen.

Bist entstanden ja aus faulem
Menschenstoffe, beug das Haupt!
Wenn du's Leben richtig anschaust,
Hast du nichts, drob zu frohlocken.

Bist aus niedrem Stoff gebildet,
Und in Weinen nur gezeitigt,
Bist in Elend umgegangen,
Mußt zur Asche wiedrum kehren.

Bist gekommen wie ein Pilgrim,
Nackt und arm, elendiglich,
Und beim Antritt deiner Wand'rung
Weinen war dein erster Sang.[1])

Was ist, fragt er in einem andern Liede, aus allen den Männern geworden, die groß und herrlich bei ihrem Leben waren? Wo ist der edle Salomo, wo der unbesiegliche Samson, wo der schöne Absalon, wo der liebenswerthe Jonathan, wo der erhabene Kaiser Caesar, wo der glänzende Xerxes, wo der beredte Tullius, wo der Denker Aristoteles? Alle sind sie mit so großen Reichen, so trotziger Gewalt, solcher tiefer Weisheit in einem Augenblick verschwunden. Drum ein Thor, der sein Herz an die Dinge dieser Welt hängt, statt sie zu verachten.[2]) Das ergreifendste dieser Lieder: ‚O vita penosa', läßt das ganze Leben des Menschen von

[1]) Sat. V. lib. I. — Gereimte Uebersetzung bei Schlüter und Storck, S. 24. Meine Uebersetzung giebt die Reime nicht wieder. Selbst die vortrefflichen Uebertragungen des Kardinals von Diepenbrock, Schlüter's und Storck's zeigen, daß der eigene Zauber von Jacopone's einfacher Sprache und Gedanken sehr leidet durch die Reime. Eine möglichst wortgetreue Uebersetzung allein kann einen annähernd richtigen Begriff von seinen Dichtungen geben und darum, nicht um religiöse Erbauung, ist es uns ja hier zu thun. Eine Ausnahme mache ich beim ‚stabat mater speciosa'.

[2]) Cur mundus militat sub vana gloria. Daniel, Thesaurus hymnologicus II, 379. — Vgl. Ozanam, S. 165, wo auch deutsche Uebersetzung von Dreves.

der Geburt bis zum Tode am Blicke vorüberziehen. Mit dem Eintritt in das Dasein beginnt die Klage. Welche Sorgen bereitet das Kind der Mutter? Vor Kälte fröstelnd muß sie in der Nacht sich erheben, das hungrige zu nähren. In seinem Unverstande schreit es ohne Unterlaß und ohne Noth. Sie aber, keinen Rath sich wissend, glaubt in Herzensangst, es werde sterben, und, die Lampe in der zitternden Hand, sucht sie vergeblich die Ursache seines Wimmerns zu entdecken und ihm Hülfe zu bringen. Dann kommen die mühsamen Jahre des Lernens, der kostspielige Verkehr des Jünglings mit seinen Altersgenossen, der den Eltern bittere Sorgen bereitet, später das unablässige sich Abarbeiten und Mühen für die eigene Familie. Krankheit stellt sich ein, die Doktorrechnungen nehmen kein Ende. Das Gemüth wird verzagt und unzufrieden, keine Jahreszeit ist ihm recht, die Gedanken lassen in der Nacht nicht mehr schlafen. Endlich kommt das hülflose Alter und wozu das Alles? — Um von Würmern gefressen zu werden![1]) — So war das Leben noch nie geschildert worden, in so drastischen Bildern, in so hoffnungslos schneidender Weise, aus solch seelischer Verzweiflung heraus! Das ist der Schrei eines tödtlich getroffenen Menschen, der seine Wunden aufreißt, in grimmigem Vergnügen sich an ihrem Anblick zu weiden. Wer sich fragt, wo und wann jene grausam ironische Stimmung, die der Welt die Darstellungen des Siegers Tod und der Todtentänze geschenkt, zuerst in künstlerischer Form an's Licht hervorgebrochen sei — in diesen Liedern Jacopone's möge er die Antwort suchen![2])

Die mystische Vereinigung der Seele mit Gott, die Bonaventura auf dem gewundenen Wege der Spekulation erstrebte, erringt sich Jacopone mit dem ungestümen Drange seiner leidenschaftlichen Seele. Dennoch aber reizt es ihn oft, den Ideen seines großen Ordensbruders nachzugehen, von ihnen auf seiner Wanderung sich führen zu lassen, sie in Liedern zu verherrlichen. Die Himmelsleiter, auf deren Stufen die Tugenden stehen, der Kampf der Tugenden und Laster, die vier Schlachten der Seele, die fünf Schilde der Geduld und so viele andere allegorische Bilder müssen ihm dienen, Unaussprechliches faßlich zu machen.[3]) Ergreifende

[1]) Sat. II. lib. I.

[2]) Man vergl. den Abschnitt über die Todesdarstellungen weiter unten.

[3]) Vgl. seinen Traktat, die sogenannten ‚Detti' und viele Gedichte, namentlich die Cantici des II. Buches in den Poesie spirituali.

Vergleiche zeichnen vor den anderen besonders jene Gesänge aus, welche die Armuth feiern. Wir werden sie später in anderm Zusammenhange kennen lernen. Dann aber wieder findet er die einfachsten, rührendsten Worte für das irdische Leben Christi, in dessen Anschauung er sein Liebesgefühl kräftigt und erhebt, und er entnimmt der Natur die Bilder zarter Mutterliebe, schneidenden Mutterschmerzes. So lebendig war vielleicht, abgesehen von Franz, das menschliche Leben und Leiden des Herrn noch nie geschildert worden. Das ‚Stabat mater dolorosa' ist wohl Jedem bekannt, aber die herrlichen Lieder von der ‚Geburt Christi', von der ‚Anbetung der heiligen drei Könige', von ‚Christi Leiden', von der ‚Himmelfahrt Maria', dürfen wohl neben ihm genannt werden.[1]) Ganz sicher sind sie von Mund zu Mund gegangen und Lieblingslieder des Volkes geworden. Ein Beispiel wenigstens zu geben, möge dem ‚stabat mater speciosa' in der von Diepenbrock'schen Uebersetzung hier eine Stelle vergönnt sein:

An der Krippe stand die hohe
Mutter, die so selig frohe,
  Wo das Kindlein lag auf Streu.
Und durch ihre freudetrunkne,
Ganz in Andachtsgluth versunkne
  Seele drang ein Jubelschrei.
Welches freud'ge, sel'ge Scherzen
Spielt im unbefleckten Herzen
  Dieser Jungfrau-Mutter froh.
Seel' und Sinne jubelnd lachten
Und frohlockten im Betrachten,
  Dies ihr Kind sei Gottes Sohn.
Wessen Herz nicht freudig glühet,
Wenn er Christi Mutter siehet
  In so hohem Wonnetrost?
Wer wohl könnte ohn' Entzücken
Christi Mutter hier erblicken,
  Wie ihr Kindlein sie liebkost?

[1]) Vergl. besonders III, 4. Ogni uom con alegrezza novella. III, 5. Ne la degna stalla del dolce bambino Gli angli cantano d'intorno al piccolino. III, 6. O vergin più che femina. III, 7. Dolce amor Christo bello. III, 12. Donna del paradiso. III, 13. Or si incomincia il duro pianto. III, 21. Canti giojosi e dolce melodia. Das höchst reizvolle Lied: Di' Maria dolce, con quanto disio (bei Nannucci) ist nach d'Ancona (Studi sulla lett. 1884, S. 1 ff.) aus dem XV. Jahrhundert von Fra Giovanni Dominici.

Wegen seines Volkes Sünden
Muß sie zwischen Thränen finden
Christum frosterstarrt auf Stroh;
Sehen ihren süßen Knaben
Winseln und Anbetung haben
In dem Stalle kalt und roh.
Und dem Kindlein in der Krippe
Singt der Himmelschaaren Sippe
Ein unendlich Jubellied;
Und der Jungfrau und dem Greisen
Fehlen Worte, um zu preisen,
Was ihr staunend Herz hier sieht.
Eia Mutter, Quell der Liebe,
Daß auch ich der Inbrunst Triebe
Mit dir fühle, fleh ich, mach!
Laß mein Herz in Liebesgluthen
Gegen meinen Gott hinfluthen,
Daß ich ihm gefallen mag.
Heil'ge Mutter, das bewirke;
Präge in mein Herz und wirke
Tief ihm Lebenswunden ein;
Mit dem Kind, dem Himmelssohne,
Der auf Stroh liegt mir zum Lohne,
Laß mich theilen alle Pein;
Laß mich seine Freud' auch theilen,
Bei dem Jesulein verweilen
Meines Lebens Tage all:
Laß mich dich stets brünstig grüßen,
Laß des Kindleins mich genießen
Hier in diesem Jammerthal.
O mach allgemein dies Sehnen,
Und laß niemals mich entwöhnen
Von so heil'gem Sehnsuchtsstrahl.
Jungfrau aller Jungfrau'n, Hehre,
Nicht dein Kindlein mir verwehre
Laß mich's an mich ziehn mit Macht.
Laß das schöne Kind mich wiegen,
Das den Tod kam zu besiegen
Und das Leben wiederbracht!
Laß an ihm mit dir mich letzen,
Mich berauschen im Ergötzen,
Jubeln in der Wonne Tanz!
Gluthentflammet von der Minne
Schwinden staunend mir die Sinne
Ob solches Verkehres Glanz!

Laß vom Kindlein mich bewachen,
Gottes Wort mich rüstig machen,
Fest mich in der Gnade stehn.
Und wenn einst der Leib verweset,
Laß die Seele dann erlöset
Deines Sohnes Antlitz sehn![1])

Die Rettung aus diesem Leben suchte der Dichter in dem heißen Streben der Seele nach einem höheren, unwandelbaren Gute. Seine Bitte ist überreich erfüllt worden. Sein Dasein ward zu Einem glühenden, göttlichen Liebesliede. Aus dem Kampfe mit dem Körper, dem Knechte des Lasters, geht, in der Tugend wahre Freiheit sich erwerbend, seine Seele siegreich hervor.[2]) Vom Feuer himmlischer Liebe entzündet geht sie als Braut aus, ihren Bräutigam Christus zu suchen. Vor seiner Thüre bittet sie um Einlaß:

Oeffne mir Jesus, mein Leben.[3])

Dann ruft sie die Freundinnen, mit ihr den Freund zu suchen:

Laßt uns zur Wiese gehn, um ihn zu werben,
Im Blumenschmuck ein Lager ihm bereiten,
Mit schönen Rosen wollen wir's ihm röthen
Und lauernd nach ihm ausspähn aller Orten.

O kommt herbei, ihr meine schönen Mädchen,
Den Schooß mit Rosen pflückend Euch zu füllen!
Kommt der Geliebte, tragt bedachtsam Sorge,
Daß er nicht weggeh', nein gefangen bleibe.[4])

Die frohe, selige Liebe vereinigt sie alle zum Reigen:

Jedweder Liebende, der liebt den Herrn,
Zum Tanze komme und zum Liebessange!
Zum Tanze komm' er froh und liebesselig,
Des Sehnens voll nach Dem, der ihn geschaffen,
Sein Herz entflammt von brennend heißer Liebe
Sei ganz verwandelt von so großen Gluthen.[5])

---

[1]) Ich habe dies Lied hier ganz mitgetheilt, weil es, meisterlich übersetzt, eine lebendige Anschauung von der höchst persönlichen, bilderreichen Franziskanerpoesie giebt. Dabei aber kann ich mich doch eines gewissen Zweifels nicht erwehren, ob es thatsächlich von Jacopone und nicht vielmehr von einem Andern in Nachahmung des Stabat mater dolorosa gedichtet ist.

[2]) Lib. IV, 33. Udite una entenzone. Lib. V, 4. O libertà subietta.

[3]) Lib. VI, 29. Aprimi Jesu vita mia.

[4]) Lib. VI, 40.

[5]) Lib. VI, 43. Ciascuno Amante che ama il Signore. Gereimte Uebersetzung bei Schüler und Storck, S. 335. — Vergl. die ähnlichen VI, 37. Bene morrò d'amore. VII, 8. Nol mi pensai giammai.

In diesen Gluthen aber verzehrt sich das Herz selbst: lebend stirbt es und sterbend lebt es.

In Gluth mich Liebe senkte,
In Gluth mich Liebe senkte![1])

Die Liebe schlägt ihm im heißen Kampfe Wunden, bis Christus selbst sein Sehnen stillt und es in die ewige Liebesgemeinschaft mit ihm aufnimmt.[2]) Da löst sich endlich alles Denken, alles Fühlen, alles Dichten in einem Schrei der Liebe auf:

O Liebe, Liebe, Jesus mein Verlangen,
O Liebe, dich umfassend will ich sterben,
O Liebe, Liebe, die ich halt' umfangen,
O Liebe, Liebe, Tod möcht' ich erwerben,
O Liebe, Lieb', in dich ganz aufgegangen
Umfaß ich dich und darf dich ganz ererben:
Sieh meine Kraft in Scherben,
Weiß nicht, wo ich mich finde,
Mich senk' in die Abgründe
Die Liebe deiner Hand.[3])

Für solches zeit- und raumloses Gefühl aber gab es keine Worte weiter. „Man sagt und glaubt, daß dieser selige Jacopone vor Liebe zu Christus gestorben und daß vor allzugroßer Liebe sein Herz zersprungen sei!" —

Ob alle die zahlreichen Lieder der venezianischen Ausgabe wirklich von Jacopone sind, erscheint sehr zweifelhaft. Eine kritische Sichtung derselben steht noch aus, doch vermutheten Ozanam und Adolfo Bartoli mit Recht, daß Manches darunter andern als Dichter bekannten Franziskanern, wie Fra Ugo Panziera da Prato, Fra Francesco da Fabriano und Fra Angelo

[1]) Das berühmte Lied: ‚In foco amor mi mise', das irrthümlicher Weise lange, bis auf die jüngste Zeit noch häufig, Franz selbst zugeschrieben wurde, obgleich schon Affò: Dissertazione de' Cantici volgari di S. F., Guastalla, 1778, das endgültig widerlegt hatte, dem dann auch Diepenbrock, a. a. O. S. 355, und Schlosser (Die Lieder des h. F. 1842, S. 26 f.) beistimmen. Es befindet sich unter Jacopone's Poesie VII, 6. Vergl. S. Bernardini Opera, Venedig, 1591. T. IV. Sermones IV. — Acta S. S. Oct. II, S. 1003. — Poeti del primo secolo. Florenz 1816, II. Bd. Ozanam a. a. O., S. 78 (mit Uebers.). Chavin: Storia di S. F., S. 322. Hase: F. v. A. S. 151 (Uebers.). Schlüter und Storck, S. 345.

[2]) Amor di caritate. Op. Bernardini a. a. O. Chavin, Storia di S. F. S. 324.

[3]) Uebers. Schlüter und Storck, S. 309, die ich oben benutze.

da Camerino, von denen uns sonst Nichts erhalten ist, angehören dürfte.[1])

Der gesammten Franziskanerdichtung sind, wie wir gesehen haben, vor Allem zwei Dinge eigenthümlich: sie geht aus einer starken Gemüthsbewegung des Einzelnen hervor und sucht durch sinnlich anschauliche Bilder eine solche im Volke hervorzurufen. Sie unterscheidet sich darin in Nichts von der Predigt. In beiden, Predigt wie Dichtung, aber macht sich als nothwendige Folge des Inhaltes und des Zweckes in sehr charakteristischer Weise ein dramatisches Element in der Form geltend und dieses ist es, was eigentlich bestimmend für den ersten Eindruck wirkt. Darin liegt das Neue, das den Leser, der sich mit Dichtung und Predigt des frühen Mittelalters beschäftigt hat und nun zu den Reden des Berthold von Regensburg und den Liedern des Jacopone gelangt, so überraschend berührt. Dieses dramatische Element aber ist es ebenso, das der Kunst Giotto's ein von der vorangehenden so verschiedenes Gepräge verleiht. Fast unwillkürlich drängt sich da der Gedanke auf, ob nicht auch die Mysterien, die im XIII. Jahrhundert zuerst in Italien beliebt wurden, auf die Anregung der Franziskaner zurückgehen? Jene Weihnachtsfeier, die Franziskus in dem Drange seines sinnlich religiösen Gefühles in Greccio veranstaltete, wird schon von Salimbene geradezu als „repraesentatio" bezeichnet.[2]) Thomas von Celano erzählt, wie Franz das Evangelium gelesen, wie das Volk mit Singen eingefallen sei, wie er dann vor der Krippe niedergekniet sei, ja das Kindlein selbst in den Armen gehalten habe. (Abb. 67.) Das ist offenbar ein kirchliches Mysterium so gut wie irgend eines der späteren gewesen, zugleich aber das früheste, von dem wir aus Italien Kunde haben.[3]) In Frankreich und in Deutschland haben derartige Aufführungen schon früher stattgefunden: wir wissen von lateinischen Mysterien aus dem XII. Jahrhundert, welche die Anbetung der heiligen drei Könige, den Bethlehemitischen Kindermord, die Auferstehung Christi und

---

[1]) Bei Ozanam die Bemerkung S. 265, daß nach Wadding in der Bibliothek Chigi in einem Codex (577) neben verschiedenen Gedichten von Jacopone auch solche von Ugo sich befinden. Vergl. d'Ancona: Studi sulla lett. Ital. S. 1 ff.

[2]) Chronik S. 132.

[3]) Gewöhnlich bezeichnet man als das erste ein 1243 in Padua aufgeführtes.

seine Erscheinung in Emmaus, sowie die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen veranschaulichen.[1])

Nun hat Ozanam die Vermuthung aufgestellt, daß in einer Reihe von Gedichten Jacopone's die ersten Versuche der italienischen Volksbühne vorliegen, und zwar neben jenen erwähnten, für die kirchlichen Feste bestimmten Dichtungen besonders in einzelnen Canzonen, die den Dialog verschiedener Personen enthalten.[2]) Ist in dem Liede: ‚San Francesco sia laudato' die epische Form trotz der Wechselrede zwischen Franz, der Armuth und dem Dichter noch gewahrt[3]), so tritt in einem Dialoge über den ‚Sündenfall und die Erlösung' das dramatische Element bereits stark in den Vordergrund.[4]) Als sprechende Personen werden eingeführt: der Dichter, die Gerechtigkeit, die Barmherzigkeit, Gott Vater, Gott Sohn, ein Engel, Maria, Tugenden, die Seligkeiten, der Mensch. Durchaus aber für die Deklamation berechnet scheint die Klage der Maria unter dem Kreuze, welche beginnt: ‚Donna del Paradiso' und bruchstückweise von Ozanam gegeben ward.[5]) Mag man auch bezweifeln, ob es nicht schon vor Jacopone Mysterien in der Volkssprache gegeben hat, ob nicht namentlich die dramatischen Gesänge der Laudesi für Aufführungen bestimmt waren, so läßt sich doch die Bedeutung dieser Gedichte für eine Werthschätzung der Franziskanerpoesie auch auf dem Gebiete der Mysteriendichtung nicht ableugnen.[6]) Es scheint mir durchaus wahrscheinlich, daß jene kirchlichen Aufführungen der Passion und Auferstehung Christi 1243 im Prà della Valle bei Padua von den gerade hier besonderes Ansehen genießenden Minoriten in Szene gesetzt worden sind, daß die zunächst folgenden uns bekannten Darstellungen 1261 in Treviso, 1264 in Rom, 1298 und 1304 in Cividale, 1304 in Florenz

---

[1]) Vergl. Klein's Gesch. des ital. Dramas. Leipzig, Weigel 1866. I. Bd. S. 12, wo ausführlichere Litteraturangaben zu finden sind.

[2]) A. a. O. S. 251 ff.

[3]) Lib. III, 24.

[4]) Lib. II, 2.

[5]) Lib. III, 12. Vergl. damit das Zwiegespräch zwischen Maria und dem Kreuz in einer dramatisirenden Dichtung, die von Mazzatinti: Poesie religiose del secolo XIV. Bologna 1881. S. 79 publizirt ist.

[6]) Tiraboschi, St. della lett. Ital. 1807 P. IV p. II, p. 419 und Ebert: Studien zur Gesch. des m. a. Dramas. Jahrb. f. rom. u. engl. Litt. 1864. V. Bd. S. 51 ff. sind der Ansicht, die Mysterien des XIII. Jahrhunderts seien noch lateinisch gewesen.

wenigstens allgemein auf die Anregungen der Bettelmönche zurückgehen.[1])

In dieser Ansicht bestärkt mich jenes im Mittelalter weit verbreitete, dem Bonaventura zugeschriebene Buch: die ‚Meditationes vitae Christi', das, wie die Mysterien, in ausführlicher, ausschmückender Weise den Vorgang der wichtigsten Ereignisse in Christi Leben neu erzählt.[2]) Wenn es freilich auch, nach der Ansicht vieler Forscher und nach meinem eigenen Dafürhalten, schwerlich von Bonaventura selbst geschrieben ward, so ist es doch unzweifelhaft das Werk eines Franziskaners und liefert einen wichtigen Beitrag zu den Franziskaneranschauungen. Jacopone da Todi hat es gekannt und benützt, und nach ihm dürften wohl viele andere, besonders dramatische Dichter dasselbe gethan haben. Seinerseits lehnt es sich in der Einleitung, welche den Streit zwischen der Barmherzigkeit und Gerechtigkeit, der Wahrheit und dem Frieden vor dem Throne Gottes und dessen Entscheidung zu Gunsten des Erlösungswerkes Christi schildert, an Bernhard von Clairvaux an — ein Stoff, der sich auch in sogenannten Moralitäten der Troubadours behandelt findet, z. B. von Guillaume Herman und Etienne Langton, Erzbischof von Canterbury.[3]) Der Verfasser der ‚meditationes' verweilt mit besonderer Vorliebe bei der eingehenden Schilderung der Jugendgeschichte und der Passion Christi und weiß in spannender und dramatischer Weise neben den Hauptvorgängen von den besonderen Erlebnissen der Maria, Magdalena und der Jünger zu erzählen. Im Grunde genommen spielt nicht Christus, sondern Maria die Hauptrolle, ihre Freude und Schmerz, was sie gethan und gesprochen, tritt stets in den Vordergrund. Dasselbe Hervorheben der Maria, ein ganz verwandtes Ausdehnen der evangelischen Geschichten und deren gleiche gefühlsvolle Auffassung aber begegnet uns in den ältesten der uns erhaltenen dramatischen Spiele in italienischer Sprache. Dieselben, ‚Devozione del Giovedì Santo' und ‚Devozione del Venerdì

---

[1]) Vergl. darüber: Ebert a. a. O. — Klein a. a. O. S. 153 ff. — Quellen: Muratori Script. rer. ital. VIII, 375 (Padua), XXIV. 1205. (Cividale.) — Muratori: Antiq. Ital. II. Diss. 29: de spectaculis et ludis publicis medii aevi.

[2]) Bonaventura: opera Peltier 1868. XII. Bd. S. 509 ff.

[3]) Meditationes cap. II. — De la Rue: Essais historiques sur les Bardes et les Trouvères. Caen 1834. II, p. 52 und III, p. 10. — Vergl. auch das oben erwähnte Gedicht Jacopone's II, 2 und eine Stelle in Berthold's Predigten I, S. 199.

Santo' genannt, behandeln die Passion und dürften nach Palermo und Ebert spätestens in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstanden sein.[1]) Sie stehen noch in engster Verbindung mit dem Kultus und wurden zweifelsohne in der Kirche selbst aufgeführt. Die Bühne: talamo befand sich im Mittelschiff und hatte verschiedene Abtheilungen für die verschiedenen Orte der Handlung. Der Chor bezeichnet Jerusalem. Daß aber für solche Passionsmysterien sich damals bereits eine ganz sichre Norm festgestellt hatte, geht daraus hervor, daß der Verfasser bei seinen Anweisungen oft hinzufügt: „wie üblich", „wie bekannt". Der Priester liest das Evangelium, und die szenische Darstellung unterbricht ihn nun beständig und führt gleichsam das Grundthema in Wort und Handlung aus. Da wir später noch auf diese dichterische Ausbildung der christlichen Legende im Zusammenhange mit der bildenden Kunst zu sprechen kommen werden, genügt es hier auf die wenn auch allgemeinen, doch beachtenswerthen Beziehungen zwischen den Meditationes und Devozioni hingewiesen zu haben. In einem anderen Mysterium „von einem Mönche, der sich in den Dienst Gottes begab", das sich gleichfalls bei Palermo (S. 337) findet und offenbar für spezielle Klosteraufführungen bestimmt war, handelt es sich um einen Jüngling, der ebenso grausam und so ungerührt wie Salimbene seine Eltern verläßt und von einem greisen Eremiten in das einsame Leben der Selbstentsagung eingeweiht wird.

Die wenigen uns erhaltenen Denkmale erlauben es demnach freilich nicht, bestimmt zu sagen, wie weit das Franziskanerthum an der Ausbildung der Mysterien betheiligt gewesen ist. Der Vermuthung aber, daß ihm deren erste Einführung verdankt worden ist, vermag man sich schwer zu entziehen, hält man Alles das zusammen, was über die Art der Popularisirung religiöser Anschauungen im Vorhergehenden gesagt ist. Kirchliche Aufführungen liegen so recht im Geiste des Ordens.

In Jacopone's Liedern hat die Franziskanerdichtung ihren Höhepunkt erreicht — während er die letzten sang, schrieb Dante fern von der geliebten Heimathstadt die Divina commedia. Es

---

[1]) Publ. bei Palermo: I Manoscritti Palatini di Firenze. Firenze 1860, vol. II, S. 272. — Vergl. die Besprechung bei Ebert, Klein und Bartoli. — Wie sie uns vorliegen, sind sie eine 1375 gefertigte paduanische Uebersetzung des römischen Originals.

hat nicht an Stimmen gefehlt, die dieses Riesenwerk einen Franziskanergesang genannt haben.[1]) Das ist zu weit gegangen — aber etwas Wahres liegt doch darin! Die religiöse Begeisterung, die, von Franziskus ausgegangen, ein Gemeingut des italienischen Volkes geworden war, hat auch dies erhabene Lied zur Verherrlichung der himmlischen Liebe hervorgerufen. Das edel Menschliche der ‚vita nuova' ist nur ein eigenartiger genialer Ausdruck jener Humanität, die, wie wir gesehen haben, der hervorstechende Zug des Franziskanerthums ist. Das anschaulich Sinnliche wie das Mystische in den Predigten und Gedichten des letzteren findet sich, als Ausdruck eines mächtigen Geistes, in der Göttlichen Komödie wieder. Und gerade hieraus erklärt es sich, daß ein so tiefsinniges Werk eine so beispiellose Popularität gewinnen konnte. Und liegt dem Ganzen auch die Weltanschauung des Thomas von Aquino, der allein dem klaren Denker Dante den großen, einheitlichen Zusammenhang zu geben vermochte, zu Grunde, so hat ihm den Geist und die Sprache der Liebe doch Bonaventura geschenkt. Dieser ‚amor divino', der in den unbeschreiblichen Gesängen des Paradieses durch ewiges Licht dem Einen Unfaßlichen entgegenschwebt, verdankt die Kraft seiner Schwingen dem reichen Gefühlsleben des Franziskanerthums. In Dante kommen die beiden Strömungen der italienischen Poesie im XIII. Jahrhundert: die philosophische Troubadourdichtung und die mystische Dichtung der Franziskaner zusammen, aber wie die letztere stärker und ursprünglicher war, so verlieh sie auch der Divina commedia den eigentlich künstlerischen, ewigen Gehalt. Sie lehrte den Dichter jene Kraft erfassen, die ihn hinanzieht, die in der bewundernd liebenden Verehrung der Jungfrau des Himmels gewiß wird — „das ewig Weibliche"! Mit größerem Rechte als Guido Cavalcanti ist Jacopone der Vorläufer des Dichters zu nennen, der die Schrecken der Hölle und die Seligkeit des Himmels an sich erfahren. So mag mit Recht die Betrachtung der Franziskanerpoesie zuletzt zu dem Werke hinaufstreben, das deren Vollendung geworden.

Die kurze Betrachtung hat uns gelehrt, wie Predigt und Dichtung des neuen Ordens derselben Mittel sich bedient haben, um

[1]) Vergl. aber auch G. Mestica's Aufsatz: San Francesco, Dante e Giotto in der Nuova Antologia II S. T. XXVII. 1881. S. 1 ff., 403 ff., XXVIII S. 38. Hier ist der Einfluß des Franziskanerthums auf Dante auf das richtige Maaß zurückgeführt.

eine kräftige und für lange hinaus wirkungsvolle Religiosität im Volke zu erwecken. Daß aber auch eine dritte Kunst, die Musik, den Bund der anderen beiden vervollständigt hat, ist durchaus wahrscheinlich, wenn man auch noch nicht im Stande ist, im Einzelnen festzustellen, welche Fortschritte diese Kunst, die mehr als irgend eine andere dazu berufen schien, der mystischen Gefühlsschwärmerei der Franziskaner Ausdruck zu verleihen, dem Orden zu danken hat. Franz selbst ja wußte Gott seine Liebe nicht herrlicher darzubringen, als im Gesange, und seine tiefsten Empfindungen machten sich in Tönen Luft. Wie empfänglich sein Ohr für Musik gewesen, bezeugt eine von Thomas von Celano mitgetheilte rührende Geschichte:

„In der Zeit, als er seine Augen zu heilen bei Reate verweilte, rief er einen seiner Genossen, der in seinem früheren weltlichen Leben Zitharista gewesen war und sprach zu ihm: Bruder, die Söhne dieser Welt verstehen nicht die göttlichen Mysterien. Denn die Musikinstrumente, die einst für göttliche Lobgesänge bestimmt waren, verwendet menschliche Begierde zu sinnlicher Wollust der Ohren. Ich wünschte, Bruder, du borgtest dir heimlich eine Zither und brächtest sie her, meinem schmerzerfüllten, kranken Körper durch ein ehrliches Lied etwas Trost zu verleihen.“ Dem antwortet der Bruder: „Ich schäme mich des nicht wenig, o Vater, aus Furcht, daß nicht die Leute argwöhnen, ich werde durch meinen leichten Sinn dazu verführt.“ Darauf der Heilige: „Also unterlassen wir es, Bruder! Es ist gut, viel zu unterlassen, damit es nicht der guten Meinung zu Schaden gereiche.“ In der folgenden Nacht aber, als der h. Mann wachte und über Gott sann, ertönte plötzlich eine Zither in wunderbarer Harmonie und süßesten Melodieen, ohne daß Jemand zu sehen war, aber der Wechsel der Tonstärke machte das Vorübergehen und das Zurückkehren des Zitharöden bemerkbar. Als aber sein Geist sich wieder zu Gott gewendet hatte, kam ein solches Entzücken mit jenem süßtönenden Gesange über den Vater, daß er die Erde verlassen zu haben glaubte.“ [1])

Die Musik der Franziskaner wird, wie die Dichtung, in einen bestimmten Gegensatz zu dem weltlichen Sange der Troubadours, der sich nach den alten Nachrichten einer ausnehmenden Beliebt-

[1]) II Leg. III, 66. S. 186 f. — Danach Bonaventura cap. V, S. 756.

heit in Italien erfreute[1]), getreten sein, sie wird die tiefere begeisterte Empfindung vor demselben vorausgehabt haben. Salimbene namentlich lehrt uns, mit welcher Vorliebe die Musik in den Klöstern betrieben wurde. Als hervorragende Künstler erwähnt er einen Frater Henricus Pisanus, einen reichbegabten Mann, der sein Lehrer im Gesange gewesen und später Minister in Griechenland war: „er verstand zu schreiben, zu miniiren, was Einige, weil das Buch mit minium illuminirt wird, auch illuminiren nennen, Noten zu schreiben, die herrlichsten und ergötzlichsten canti zu erfinden, sowohl modulirte, d. h. fracti, als firmi. Er selbst war ein feierlicher Sänger. Er hatte eine so mächtige und wohlklingende Stimme, daß er mit ihr den ganzen Chor ausfüllte. Eine Violine aber spielte er, die feinfühlig, sehr hoch und hell, süß, weich und ergötzlich über alles Maaß war.“ [2]) Er hat viele Kantilenen und viele Sequenzen gemacht, die Salimbene einzeln aufführt.[3]) — Ein anderer bedeutender Sänger und Komponist war ein Frater Vita in Lucca, der gleichfalls, im Jahre 1239, Salimbene unterrichtet hat. „Er war der beste Sänger der Welt zu seiner Zeit in beiderlei Gesange, dem cantus firmus und fractus. Er hatte eine anmuthige, feine Stimme, die ergötzlich zu hören war. Da gab es keinen noch so Strengen, der ihn nicht gern gehört hätte. Er sang vor den Bischöfen, Erzbischöfen, Kardinälen und dem Papst und wurde gern von ihnen gehört. Wenn Jemand sprach, während Bruder Vita sang, ertönte sogleich jenes Wort des Ecclesiasticus (32): ‚non impedias musicam‘. So auch wenn zuweilen eine Nachtigall oder eine Amsel im Gebüsch oder auf einem Zaune sang, gab sie Jenem nach, wenn er singen wollte, und hörte ihm begierig zu, ohne sich vom Flecke zu bewegen, und nahm erst dann ihren Gesang wieder auf, und so tönten denn in wechselndem Gesange ergötzend und süß die Stimmen wieder. Dabei war er so höflich betreffs seines Gesanges, daß er sich niemals, sei es mit Angegriffenheit der Stimme oder mit Heiserkeit oder aus einem anderen Grunde, entschuldigte, wenn man ihn bat zu singen. So fanden jene Verse, die man zu zitiren gewöhnt ist, auf ihn keine Anwendung:

[1]) Vergl. Salimbene an verschiedenen Stellen, namentlich S. 21, wo er von seinen musikalischen Verwandten spricht.

[2]) Salimbene. S. 64.

[3]) Quillam (?) habebat — ich vermuthe statt dessen „viellam“.

Omnibus hoc vitium est cantoribus inter amicos
Ut nunquam inducant amicum cantare rogati.

Seine Mutter und Schwester waren vortreffliche, ergötzliche Sängerinnen. Er machte jene Sequenz: „ave mundi — spes Maria", die Worte und den Gesang. Auch machte er viele Kantilenen im cantus melodiatus oder fractus, an denen sich die Weltgeistlichen ungemein ergötzen." [1])

Neben diesen bedeutendsten Sängern erwähnt Salimbene noch einige andere, einen Frater Johanninus de Ollis[2]), einen Frater Guidolinus Januarius von Parma[3]) und Andere mehr.

Die Liebe zur Musik, die in den Klöstern gepflegt wurde, spricht aber auch aus den Gedichten und Liedern der Franziskaner: wo immer die Freuden des Himmels geschildert werden, wird auch von der unaussprechlichen Süßigkeit der Engelmusik gesprochen. Die Seelen, die zur Liebesgemeinschaft mit Christus gelangt sind, haben nur einen Ausdruck ihres Glückes: ihn singend im Reigentanze zu verehren. Singende, musizirende und tanzende Engel umgeben fortan auf den Bildern des Paradieses, des Jüngsten Gerichtes, der Himmelfahrt Mariä, der Krönung Mariä, kurz auf allen den Darstellungen himmlischer Feste die Herrscher des Himmels. Und welche Pflege die Musik bis auf unsere Zeiten in der Hauptkirche des Franz in Assisi erhalten, beweist der noch ungehobene Reichthum an werthvollen Musikmanuskripten im Archive daselbst. In derselben Kirche aber wird Jedwedem, der dem Heiligen nachsinnt, das volle Verständniß für Diesen erst werden, wenn die Orgel zu spielen beginnt und die Wellen des Chorgesanges durch die mächtigen, dunklen Wölbungen fluthen. In solchen Augenblicken allein geht dem in dichtendes Träumen versunkenen Geiste die Ahnung auf, was die glühende, tief innerliche Gefühlsauffassung des christlichen Glaubens der Menschheit geschenkt. Auf dieses Bettlers Zauberruf der Liebe ist im Frühlingslicht edler, christlicher Menschlichkeit ein leuchtendes Reich der Schönheit erstanden!

---

[1]) Sal. S. 64 ff. Er verließ verschiedene Male den Minoritenorden und trat endlich bei den Benediktinern ein, lebte lange Zeit bei dem Erzbischof in Ravenna Philippus und starb in Mailand, wo er bei den Franziskanern bestattet wurde.

[2]) Sal. S. 128: bene sciebat musicam et bene cantabat.

[3]) S. 318: optime cantabat in cantu melodiato, id est cantu fracto, et de cantu firmo melius cantabat, quam vecem haberet, quia valde gracilem vocem habebat.

ZWEITER ABSCHNITT

DIE KÜNSTLERISCHE NEUGESTALTUNG DER CHRISTLICHEN DARSTELLUNGEN

I. Das Leben Christi.

Nur ein Versuch kann es sein, der im Folgenden gemacht wird, die Neugestaltung des biblischen Stoffes durch die frühe toskanische Kunst im Zusammenhang mit den das Volk erfüllenden Anschauungen des Franziskanerthums zu schildern. Zu lückenhaft ist noch die Kenntniß der zeichnenden Künste im frühen Mittelalter, zu wenig erforscht der Zusammenhang der einzelnen, gleiche Gegenstände behandelnden Werke, als daß man in vielen Fällen mit Bestimmtheit sagen könnte, welches denn die neuen Motive und Gedanken sind, die ein Meister vor dem anderen voraus hat.[1]) Die Zeit und Mühe sparende Anschauung aber, daß von dem XI. Jahrhundert bis zu dem Auftreten der Pisani und Giotto's wenigstens auf dem Gebiete der Malerei unter der allgewaltigen Herrschaft des byzantinischen Schematismus eine vollständige Stagnation geherrscht habe, ist dem richtigen Gefühl für eine

[1]) Immer mehr bricht sich auch die Ueberzeugung Bahn, daß das ‚Malerbuch vom Berge Athos', das von Didron und Schäfer herausgegeben wurde, durchaus nicht maßgebend für die ältere mittelalterliche Kunst und deren Ikonographie ist. Es finden sich darin eine Anzahl Darstellungen und Motive, die nachweislich erst im XV. Jahrhundert überhaupt vorkommen und zwar im Abendlande. Bayet hat in der Revue archeologique (III S. Mai und Juni 1884, S. 324. Notice sur le peintre Manuel Panselinos) die Entstehung sogar in das XVIII. Jahrhundert gesetzt, die Quellen der Kompilation aber in's späte Mittelalter. Vergleiche jetzt Heinrich Brockhaus: Die Kunst in den Athosklöstern.

organische, geschichtliche Entwicklung gewichen. Fortan bleibt es eine der lohnendsten, aber auch schwierigsten Aufgaben, dem allmählichen Anwachsen besonderer nationaler Kunstbestrebungen nachzugehen. Unschwer lassen sich schon jetzt im XIII. Jahrhundert auf italienischem Boden in Toskana einerseits, in Rom andrerseits die Anfänge lokaler Stilrichtungen bemerken. Individuelle Naturanschauung, so befangen sie auch noch sein mag, macht sich geltend — und zwar vermögen wir sie, wie oben betont worden ist, am Ersten an Kunstwerken zu würdigen, die seltene oder ganz neue Stoffe, wie die Franzlegende, behandeln. Zu gleicher Zeit aber fällt es auf, wie voll von Vorurtheilen gerade in der Gestaltung der am häufigsten wiederkehrenden Darstellungen der Madonna, Christi, der biblischen Geschichten der Künstler noch in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ist. Das, was man sich gewöhnt hat, byzantinische Formgebung zu nennen, liegt wie ein Bann auf ihm — ist es auch nicht immer byzantinisch, so doch ein trockener Schematismus der Zeichnung und der Komposition! Ganz allmählich nur beginnt man sich von ihm zu befreien. Schöpft Niccolò Pisano aus dem Studium der Antike eine neue Anschauung der Formen, schafft er aus seiner leidenschaftlichen Natur heraus in ganz neuer Weise belebte, ja auch komponierte Szenen, so folgt er in der Anordnung doch noch im Wesentlichen der älteren Kunst, die in der That durch Jahrhunderte hindurch sich begnügt hatte, an bestimmten Kompositionen festzuhalten. Selbst der gewaltige Genius des Cimabue zersprengt die letzteren nicht und verleiht ihnen nur einen ganz frischen, mächtigen Geist. Giotto und neben ihm Giovanni Pisano war es vorbehalten, die neue sinnliche Religionsauffassung der Franziskanerdichter und -prediger in Kunstwerke umzusetzen. An dem Stoffe der Franziskuslegende geschult und durch dessen Bewältigung stark und sicher geworden, zeichnet Giotto's Hand, inspirirt von dem in ihm allmächtigen Naturgefühl der Zeit, in kühner und neuer Weise die Bilder der neutestamentlichen Vorgänge an die Wände des Kirchleins in der Arena zu Padua. Auf einen Vergleich der wichtigsten Darstellungen aus dem Leben Christi und der Maria, die er und seine Schule, sowie die Sienesen des Trecento geschaffen, mit der Franziskanerdichtung soll sich im Wesentlichen die folgende Untersuchung beschränken. Die sich daraus für andere Stoffe ergebenden Folgerungen lassen sich unschwer ziehen. Von vornherein aber sei bemerkt, daß ich

durchaus nicht behaupten will, die angeführten litterarischen Stellen seien direkt bestimmend für die Kunstwerke gewesen, sondern mit diesen nur auf die besonders durch die Predigt verbreiteten, maßgebenden allgemeinen Anschauungen hinweisen will. Die folgenden Ausführungen sollen demnach nur näher erläutern, was in dem einleitenden Kapitel über Franz und die Kunst bemerkt wurde, daß deren Aufschwung an jene menschlich natürliche Anschauung Christi und seines Lebens anknüpft, wie sie zuerst durch die Franziskaner in Predigt und Liedern allgemein wird, daß es das tiefe, gemüthvolle Erfassen des Menschen Christus und seiner Mutter Maria ist, welches das eigentlich gestaltende Element der neuen christlichen Kunst der Renaissance wird.

Die Kindheit Christi.

1. Die Verkündigung. Die zahlreichen älteren Darstellungen zeigen Maria meist unter einer Halle sitzend oder stehend, wie sie dem Gruß des von links herantretenden oder knieenden Gabriel lauscht. Auf dem Bilde in der Arena zuerst ist auch sie, wie der Engel, in feierlicher Andacht auf die Kniee gesunken. Ziemlich ausführlich schildern die ‚meditationes' die Szene. Gabriel eilt, nachdem er den Auftrag von Gott empfangen, zur Jungfrau und kündet ihr die Botschaft. Erschrocken verharrt sie zuerst in Schweigen, fragt dann aber zweifelnd, wie solch Wunder geschehen möge. „Nun betrachte, wie sorgsam und weise der Engel sie belehrt und seine Worte setzt, indem er sich verehrend vor seiner Herrin mit sanftem und heiterm Antlitz neigt, getreulich seine Botschaft ausrichtet und eifrig auf die Worte der Herrin Acht giebt, um angemessen antworten und dazu in wunderbarer Weise den Willen des Herrn ausführen zu können. Und wie die Herrin furchtsam und demüthig mit verschämtem Antlitz, vom Engel überrascht, dasteht und nicht unversehens durch jene Worte übermüthig gemacht wird, noch sich etwas dünkt." Dann beugt sie die Kniee und faltet die Hände: „fiat mihi secundum verbum tuum". Auch Gabriel kniet nieder, erhebt sich dann, neigt sich vor ihr und verschwindet.[1]) Stellt Giotto diesen letzten feierlichen Augenblick dar, so ist der frühere, in dem Maria sich voll Scham und Furcht gleichsam in sich selbst zurückzuziehen versucht, in dem recht im

[1]) Meditationes vitae Christi Bonaventura Peltier Bd. XII, cap. IV, S. 515.

Geiste jener Erzählung gehaltenen empfindungsvollen Bilde Simone Martini's und Lippo Memmi's in den Uffizien veranschaulicht.[2]) Tiefes Gefühl und wie dort eine poetische Auffassung des mit zierlichem Kranze geschmückten Himmelsboten macht sich auch in dem bekannten Bilde Ambrogio Lorenzetti's in Siena geltend. Seit Giotto aber begegnet man öfters Darstellungen der Verkündigung, auf denen Maria kniet. Das wesentlich Neue, das fast nirgends herrlicher als auf Donatello's Relief in S. Croce zu Florenz entgegentritt, ist die höchst innige und gemüthvolle Beziehung zwischen der Jungfrau und dem Boten.

2. Die Heimsuchung. Die Meditationes wissen von der eigentlichen Begegnung nichts Anderes zu erzählen, als daß die Frauen sich umarmen, schildern dann aber ausführlicher den Aufenthalt Joseph's und Maria's bei Zacharias und Elisabeth mit jenen Details, die auch die Legenda aurea nach der „hystoria scholastica" hat, wie Maria der Freundin dient und, als Johannes geboren wird, diesen von der Erde aufhebt. So finden wir hier auch keine Parallele zu den reicheren Darstellungen des Vorgangs, die zuerst Niccolò Pisano an seiner Kanzel zu Siena, dann Giotto in Padua und Assisi gegeben.[3]) Beide Künstler nämlich, wie dann auch Andrea Pisano an der Baptisteriumthüre in Florenz, lassen die Umarmung der beiden Frauen, die in älteren Denkmälern die ganze Komposition ausmacht, in Gegenwart von begleitenden Frauen geschehen. Die Hinzufügung derselben erklärt sich wohl einfach aus dem Verlangen nach einer belebteren Ausfüllung des Raumes.

3. Die Geburt Christi. „Als aber", erzählen die Meditationes nach einer Vision, die einem Franziskaner zu Theil geworden war, „die Stunde des Gebärens, um Mitternacht am Tage des Herrn, gekommen war, erhob sich die Jungfrau und lehnte sich an eine Säule, die dort war; Joseph aber saß traurig, vielleicht weil er nicht vermochte, das Nothwendige zuzurüsten. Er stand also auf und nahm von dem Heu der Krippe und warf es vor die Füße der Herrin und wandte sich nach einer andern Seite: da aber verließ der Sohn Gottes den Mutterleib. — — — Und die Mutter neigte sich sogleich, hob ihn auf und umarmte ihn süßer Liebe

[1]) Phot. Brogi.

[2]) A. Schulz: Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria. Leipzig 1878, S. 57 nennt irrthümlich als erste solche die des Andrea Pisano.

voll, legte ihn auf ihren Schooß. — — — Dann wickelte sie ihn in den Schleier ihres Hauptes und legte ihn in die Krippe. Und da steckten der Ochs und der Esel, die Kniee beugend, ihre Schnauzen über die Krippe, schnaubend, als hätten sie Vernunft und wüßten, daß der so gar ärmlich bedeckte Knabe bei so großer Kälte der Wärme bedürfe. Die Mutter aber niederknieend betete an und sprach, Gott Dank sagend: „ich sage dir Dank, Herr und heiliger Vater, der Du mir deinen Sohn gegeben hast, und ich bete Dich an, ewiger Gott, und Dich des lebendigen Gottes und meinen Sohn.“ Joseph aber verehrte ihn in gleicher Weise und nahm den Sattel des Esels und zog aus ihm ein Kissen von Wolle heraus und legte dasselbe neben die Krippe, damit Maria sich darauf setze. Sie aber setzte sich dort nieder und legte den Sattel unter den Ellenbogen und so blieb sie da, die Herrin der Welt, ihren Blick immer auf die Krippe, die Augen und ihre ganze Liebe auf ihren geliebtesten Sohn gerichtet. — — — Als so der Herr geboren war, betete die Menge der Engel, die da war, ihren Herrn an und gingen sogleich zu den Hirten, die in der Nähe vielleicht eine Meile weit waren und verkündeten ihnen die Geburt und auch den Ort. Dann stiegen sie mit Lob und Jubelgesängen gen Himmel auf, ihren Genossen das Gleiche zu verkündigen. So kam der ganze himmlische Hof freudig, nachdem sie ein großes Fest gemacht und Lobgesänge und Dankesbezeugungen Gott dem Vater dargebracht, Alle so viele da waren, ein Chor nach dem andern, das Antlitz ihres Herrn und Gottes zu sehen, und beteten ihn und auch seine Mutter mit jeglicher Ehrerbietung an und ließen ihre Loblieder erschallen. Es kamen auch die Hirten und beteten ihn an, erzählend, was sie von den Engeln gehört. Die Mutter aber bewahrte klug Alles, was von ihm gesagt ward, in ihrem Herzen, jene aber gingen in Freuden fort. Beuge auch du das Knie, da du es so lange verschoben und bete den Herrn deinen Gott an und dann seine Mutter und grüße ehrerbietig den heiligen Greis Joseph.[1])“

Erst ganz allmählich ist die Kunst dazugekommen, dieser innigen Szene ihren ewigen Gehalt zu verleihen. Wie stark die ältere Tradition war, zeigen noch Giotto's Werke, die ihr im Wesentlichen folgen. Die Geburt war immer mit der Verkündigung

[1]) Cap. VII. S. 519 f.

an die Hirten im Bild verbunden und demzufolge die Komposition sehr locker gefügt gewesen. Auf halber Höhe eines Berges sieht man Maria liegen, selten sitzen; hinter ihr ist die Krippe mit dem Christkind, auf das Ochs und Esel schauen. Zwei Frauen baden unten auf der einen Seite das Kind, auf der andern sitzt der schlafende Joseph. In halber Höhe des Berges an der Seite stehen einige Hirten, die erstaunt zu den Engeln emporschauen, welche die Botschaft bringen. Nur ganz ausnahmsweise beschäftigt sich die Mutter mit dem Kinde. Gerade in dem Verhältniß der Beiden aber sucht die neuere Kunst, wie die Franziskanerdichtung, den eigentlichen Mittelpunkt der Handlung. Die Nebenszene der das Kind badenden Frauen verschwindet[1]), wohl unter dem Einfluß der immer mehr sich geltend machenden Anschauung von der ‚unbefleckten Empfängniß' der Maria. Noch Niccolò Pisano hält sich an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa an die Tradition, Giovanni Pisano aber in den Reliefs der Pisaner Kanzel und der zu Pistoja bringt etwas mehr Leben in die Stellung der Jungfrau, indem er sie das Tuch von dem in der Krippe liegenden Kinde lüften läßt, ein Motiv, das auch noch Orcagna auf dem Altar zu Orsanmichele hat. Auf Giotto's Darstellung in Padua ist nur eine noch von den helfenden Frauen vorhanden, und diese steht der zwar nach alter Weise liegenden Jungfrau, die aber hier sich bereits liebevoll um das Kind bemüht, bei, dieses in die Krippe zu legen. Der schlafende Joseph, die Hirten rechts und die Engel sind noch beibehalten. Alterthümlicher erscheint dagegen die Szene auf dem Fresko der Unterkirche von S. Francesco — die Hirten, die Badeszene erinnern an den alten Typus. Nur, daß Maria das gewickelte Kind in den Armen hält und liebevoll anschaut und Engelschaaren es betend verehren, spricht von der neuen Zeitströmung. Einen weiteren Schritt thut Taddeo Gaddi in der Capella Baroncelli in S. Croce zu Florenz. Da sitzt Maria unter einer Hütte, die schon von Giotto eingeführt wurde, und drückt das Kind an die Brust. Tiefsinnig betrübt — ob aus dem in den ‚meditationes' angegebenen Grunde oder aus einem andern? — sitzt daneben Joseph. Ein Hirt schaut über den Felsen herüber, zwei Engel fliegen in der

[1]) Vergl. über dieses Motiv: Didron: Manuel d'iconographie chrétienne (Malerbuch vom Berge Athos), S. 158. Es geht auf eine Legende des Simeon Metaphrastos zurück.

Höhe. Aehnlich ist das kleine Bild Taddeo's in der Berliner Gallerie (1080) und ebendaselbst eines von Bernardo da Firenze (1064), auf denen die Mutter das Kind säugt. Giottino oder jener Schüler Giotto's, der die Grabkapelle der Strozzi in S. Maria novella ausgemalt, läßt seinerseits Maria betend neben der Krippe sitzen. Ueber dem Berge in gewohnter Weise die Engel, von denen einige den links befindlichen Hirten erscheinen. Ebenso ist die Szene auf dem großen Orcagna zugeschriebenen Altarwerke in der Londoner National Gallery, das aus S. Piero maggiore stammt, dargestellt. Ein weiterer Schritt wird am Ende des XIV. Jahrhunderts gethan: Maria ist auf die Kniee gesunken und betet das nackte Kind an, während auch Joseph sich verehrend naht. Zuerst ist mir das Motiv auf einer der kleinen Tafeln von Taddeo Gaddi in der Akademie zu Florenz, weiter auf der Predella des großen Altarwerkes von Bernardo Daddi ebendort, auf einem Fresko des Ugolino di Prete Ilario im Chor des Domes zu Orvieto (v. J. 1364) und auf dem Predellenbild der Verkündigung in Fresko vorgekommen, die, das Werk eines späten Nachfolgers des Simone Martini, an der Eingangswand von S. Maria novella sich befindet. Zunächst übernimmt es dann Masolino auf seinem Fresko in der Kollegiatkirche zu Castiglione d'Olona und Lorenzo Monaco auf einem der kleinen Bildchen, die jetzt im hintersten Zimmer der Akademie zu Florenz sind, und dem trefflichen Bilde in S. Giovanni dei Cavalieri ebendaselbst. Hettner glaubte irrthümlicher Weise, daß es zuerst von Gentile da Fabriano in der Predella zu seiner ‚Anbetung der heiligen drei Könige' in der Florentiner Akademie angewandt sei.[1]) Es scheint aber offenbar zuerst von Giotto gebracht worden zu sein. Eigenthümlicher Weise heißt es im Malerbuche vom Berge Athos: Maria, knieend, legt das Kind in die Krippe — womit die älteren Denkmäler nicht übereinstimmen. Jedenfalls wird das Motiv von 1400 an aber auch in der florentinischen Kunst ganz allgemein, besonders durch die herrlichen Werke Fra Filippo's und Luca's della Robbia.[2]) Nun nähern sich auch die Hirten betend dem Kinde, und damit ist die Einheitlichkeit der Komposition erreicht. Erst aus diesen Werken

[1]) Kleine Schriften. Die Franziskaner in der Kunstgeschichte. S. 319.

[2]) Ich möchte hier darauf hinweisen, daß speziell Luca della Robbia in seiner Kunst von Jacopone beeinflußt worden sein dürfte, da ein Manuskript von des Letzteren Liedern in Paris (Nat. bibl. 8146) ursprünglich im Besitze Luca's sich befand.

spricht in voller Reinheit der lieblich natürliche Gedanke von der mütterlichen Liebe und der demüthigen Verehrung zugleich, die Maria für das Kindlein hegt — erst damals erhalten Jacopone's Lieder ihren vollen Wiederschein in der bildenden Kunst.

Jenes oben wiedergegebene Lied ‚stabat mater speciosa' ist nur eines unter mehreren. Man lese ferner die II. Ode im III. Buch: ‚per li tuoi gran valori', das herrliche Weihnachtslied: ‚ogni uom con alegrezza novella' (III, 4) und die fünfte Ode, die folgendermaßen beginnt:

1. In dem würdig hehren Stall des süßen Kindleins
Singen um den Kleinen rings geschaart die Engel.

2. Die geliebten Engel singen hell und rufen
Alle in Verehrung scheu und unterthänig
Vor dem Kindlein, der Erwählten Herrn und Fürsten,
Der in stechend scharfen Dornen nackend liegt.
— — — — — — — — — — — —

7. Der entsproßt Maria's Blut, der zarte Körper,
Ward in Obhut unschuldreinen Freunden:
Joseph und der Maid Maria übergeben,
Die verwundrungsvoll das kleine Kindlein anschaun.

8. O du großer kleiner Jesus, unsre Liebe,
Wer dich so gesehen zwischen Ochs und Esel,
Wie sie blasend Deine heil'ge Brust anschnaubten,
Hätte nie geglaubt Dich des Dreiein'gen Sohn![1])

Am anschaulichsten aber schildert das achte Lied des dritten Buches die Szene:

Str. 11. Als die Mutter ihn geboren,
Gottes großes kleines Söhnlein,
Großes Leuchten ihr erschien da
Ob dem fleischgewordnen Worte.
— — — — — — — —

[1]) Vergl. auch Bonaventura's Philomela. Bd. XIV. S. 162:
Felix, qui tum temporis matti singulari
Potuisset precibus, ita famulari
Ut in die sineret semel osculari
Suum dulcem parvulum eique jocari.
O quam libens balneum ei praeparassem
O quam libens humeris aquam apportassem
In hoc libens Virgini semper ministrassem
Pauperisque parvuli pannulos lavassem.
Hier also das ältere Motiv des Bades.

12. Und Maria kniete nieder,
Betete es an, das Söhnlein,
Darauf nahm sie's in die Arme,
Drückte es an sich umarmend.

13. Ihre eignen Linnen nahm sie,
Wickelte darein das Söhnlein,
Legt es auf den Boden nieder
Mitten zwischen Ochs und Esel.

14. Und in Eintracht beide schritten
Hin zu ihm, da sie gesehen,
Daß der Herr, er, der Allmächt'ge,
Gar der Wärme so bedürftig.

15. Und sogleich zu Boden warfen
Dankbar nieder sich die Thiere,
Streckten vorwärts ihre Köpfe
Ueber solche schöne Liebe.

17. Joseph aber benedeiet
Stand für sich gar sehr betrübet,
Wie durchbohrt von großem Mitleid,
Daß zu helfen ihm versagt war.

18. Auf das Kindlein blickt er nieder,
Und das Kindlein gab ihm Tröstung,
Schenkt ihm wieder innern Frieden
Für die Qual, die er drob hatte.

19. Hier ertönen süße Sänge
Von den himmlisch heil'gen Engeln,
Alle kommen sie zusammen
Vor das Kind, es anzubeten.

Aus dem Vergleiche der Dichtung mit den Kunstwerken ergiebt sich im Allgemeinen die Thatsache, die uns auch die Kunstentwicklung bei den Griechen lehrt, daß die bildende Kunst viel mehr Zeit dazu gebraucht hat, die religiösen Anschauungen der Zeit wiederzugeben, als die Dichtkunst, und daß sie daher, zum Theil wenigstens, der Anleitung der letzteren folgte. Im Besonderen aber erhalten wir eine ansprechende Aufklärung über zwei Details in den Bildern der Geburt Christi. Joseph wird häufig so traurig und sinnend dargestellt, weil er inniges Mitleid mit Mutter und Kind hat und doch nicht zu helfen weiß. Die Thiere aber strecken die Schnauzen so dicht zum Christkind hin, es in rührendem Mitgefühl zu wärmen. Möglich, daß die dichterische Auffassung ihrerseits wieder aus den älteren Darstellungen entsprungen ist.

4. Die Anbetung der h. drei Könige. Bereits Hettner hat darauf hingewiesen, wie bestimmend die Franziskanerpoesie für die bildliche Darstellung dieser Szene geworden ist.[1]) Das Neue in der Komposition besteht darin, daß, während in der ältesten Zeit die drei Könige laufend auf das Kind zueilten, später wohl der älteste das Knie beugte und ihm das Gefäß darreichte[2]), jetzt die Beziehung zwischen Christus und den ihn Verehrenden inniger wird, daß der vorderste König nämlich seinen Fuß küßt. Zugleich beginnt man einzusehen, welch' malerischen Vorwurf das reiche Gefolge der Weisen bildet. Der Fußkuß aber spielt eine besondere Rolle in der ausführlichen Schilderung der Szene, welche die Meditationes bringen:

„Es kamen also jene drei Könige mit einer großen Menge und vornehmem Geleit, und da sind sie vor jener Hütte, in welcher der Herr Jesus geboren wurde. Die Herrin hört das Geräusch und den Lärm und nimmt den Knaben zu sich. Jene treten in das Häuschen ein und beugen die Kniee und beten den Herrn, den Knaben Jesus, ehrfürchtig an. Sie ehren ihn als König und beten ihn als Herrn an. Sieh, wie groß ihr Glaube war! — Sie knieen also vor ihm, reden mit der Herrin, sei es durch einen Dolmetscher oder selbst: denn sie waren ja Weise und verstanden vielleicht die hebräische Sprache. Sie fragen sie aus über Alles, was den Knaben angeht. Die Herrin erzählt, und sie glauben ihr Alles. Betrachte sie gut, denn ehrfürchtig und höflich sprechen und hören sie. Betrachte auch die Herrin, denn schamhaft in Worten, die Augen zur Erde gesenkt und mit ehrfürchtiger Scheu spricht sie; es ergötzt sie nicht, zu reden, noch gesehen zu werden. Der Herr aber gab ihr Kraft bei diesem großen Werke; denn Jene repräsentirten die gesammte Kirche aus den Heiden. Betrachte auch den Knaben Jesus: noch spricht er nicht, sondern verharrt in reifer Betrachtung und Würde, wie voller Einsicht, und schaut wohlwollend Jene an, und sie erfreuen sich sehr an ihm, sowohl an seinem geistigen Anblick, gleichsam innerlich belehrt und erleuchtet von ihm, als auch an seinem körperlichen Anblick, denn er war schön vor den Menschensöhnen. Endlich als sie großen Trost empfangen, bieten sie ihm Gold, Weih-

[1]) A. a. O. S. 319.
[2]) Vergl. Didron: Manuel S. 159.

rauch und Myrrhen an, öffnen ihre Schätze und bringen sie ihm dar, ein Tuch oder einen Teppich vor den Füßen des Herrn Jesus ausbreitend — nämlich Jeder von ihnen alles drei in größter Fülle, vorzüglich das Gold. Denn sonst für kleine Gaben hätten sie nicht die Schatzbehälter zu öffnen brauchen, denn eine Kleinigkeit hätten wohl ihre Seneschalle zur Hand gehabt. Und dann küßten sie voll Ehrfurcht und Frömmigkeit seine Füße. Wie, wenn da der weiseste Knabe, sie noch mehr zu trösten und in der Liebe zu ihm zu befestigen, ihnen auch die Hand zum Kusse gereicht hätte? Auch bezeichnete er sie und segnete sie. Jene aber nahmen sich verbeugend Abschied und kehrten mit großer Freude heim.[1])"

Der Erste, welcher den Fußkuß darstellt, ist Niccolò Pisano an der Kanzel im Dome zu Siena, während er noch auf derjenigen zu Pisa in alter Weise den König das Geschenk hatte darreichen lassen. Ihm folgt Giovanni Pisano auf den Reliefs in Pisa und Pistoja, dann Giotto, mit seinem vornehm ernsten Fresko in Padua, auf welchem neben Maria Joseph und ein die Geschenke in Empfang nehmender Engel, hinter den Königen ein Diener mit zwei Kamelen sich befindet. Etwas größeres Gefolge zeigt schon das Bild in S. Francesco zu Assisi, auf dem Christus den ihn küssenden König segnet. (Abb. 68.) Dann übernimmt Taddeo Gaddi das Motiv (Baroncellikapelle), und von nun an wird es ganz allgemein. Dramatische Aufführungen, gleich dem 1336 von den Dominikanern in Mailand veranstalteten Dreikönigsfest, mögen, wie Ebert bemerkt, so ausnehmend figurenreiche Darstellungen, wie das berühmte Werk Gentile's in der Akademie zu Florenz, die Bilder A. Vivarini's und Pisanello's in Berlin, Lorenzo Monaco's Bild im Korridor der Uffizien (28) und andere mehr inspirirt haben.[2])

5. Die Darstellung im Tempel. „Am vierzigsten Tage", erzählen die Meditationes, „gehen die Eltern mit dem Kinde nach Jerusalem in den Tempel. Da kommt Simeon, erkennt Christus in seinem prophetischen Geiste und betet knieend ihn an. Der Knabe aber segnet ihn und neigt sich, die Mutter anschauend, als

[1]) A. a. O. Cap. IX. S. 522 f. Sich und seine Leser zu beruhigen, fügt der Verfasser der med. hinzu, daß die Jungfrau das Gold wohl den Armen gegeben habe, Christus aber selbst wie ein Armer dasselbe als Almosen empfangen habe. Echt Franziskanisch! Vergl. auch Jacobus a Voragine Leg. aurea, cap. 37.

[2]) Vergl. Muratori: Rer. ital. script. T. XII, col. 1017 f. — Ebert: a. a. O. S. 53.

wolle er zu Jenem gehen. Da reicht sie ihn dem Simeon. Dieser aber, freudig und ehrerbietig ihn in seinen Armen empfangend, erhob sich, lobte Gott und sprach: Jetzt läßt Du Deinen Knecht in Frieden gehen, o Herr etc. Er prophezeite von seinem Leiden. Es kam aber herzu auch die Prophetin Anna und betete ihn an und sprach in gleicher Weise über ihn. Maria aber darüber sich wundernd, bewahrte Alles in ihrem Herzen. Dann streckte der Knabe Jesus die Arme nach der Mutter aus und kehrte zu ihr zurück. Darauf schreiten sie in einer Prozession zum Altare, die heute noch in der ganzen Welt dargestellt wird. Voran schreiten lebhaft die beiden ehrwürdigen Greise, Joseph und Simeon, sich an der Hand haltend und mit großem Frohlocken jubelnd Psalmen singend. Es folgt die Mutter, den König Jesus tragend, und Anna geleitet sie, zur Seite gehend, in ehrerbietigem Jubel und in unsagbarer Freude den Herrn lobend. — Als sie aber zum Altar gekommen sind, kniet die Mutter in Ehrfurcht nieder und bringt ihren geliebtesten Sohn Gott seinem Vater dar, indem sie spricht: Nimm, erlauchtester Vater, Deinen Eingeborenen, den ich Dir nach dem Gebot Deines Gesetzes darbringe, der der erstgeborene der Mutter ist. Aber ich bitte Dich, Vater, daß Du ihn mir wiedergiebst. Und indem sie aufsteht, setzt sie ihn auf den Altar.[1])"

So wenig Giotto's mächtiges Bild in Padua kompositionell von den Darstellungen der älteren Kunst im Großen und Ganzen verschieden ist, so weit überragt es sie doch in der geistigen Auffassung. Wie das Kind von den Armen des ehrwürdigen Simeon zur Mutter strebt, die still verlangend die Hände nach ihm ausstreckt, wie in der Stellung und in dem gesenkten Haupt und Blick der Anna das prophetische Ahnen zur Anschauung gebracht ist, ist so einfach, wie unübertrefflich. Figurenreicher und gleichfalls an schönen Motiven reich ist das Bild in S. Francesco zu Assisi. Was in der obigen Schilderung das Charakteristische ist: die eingehende Art, mit der die zwischen Maria, dem Kinde und Simeon vorgehende Handlung geschildert wird, ist auch das, worin der Hauptwerth dieser die späteren Darstellungen beeinflussenden Werke liegt.[2])

[1]) Cap. XI. S. 524.

[2]) In der früheren Kunst besteht die Komposition fast immer nur aus vier Personen, so auch auf Niccolò Pisano's Kanzel in Siena. Auf der Kanzel in Pisa ist sie, offenbar der Nachbildung des auf den Satyr gelehnten indischen Bacchus zu Liebe,

6. Die Flucht nach Egypten und Heimkehr. Lesen wir in den Meditationes gar Nichts über den Kindermord, den Giotto in Padua und Assisi in dramatisch bewegter Weise, aber mit Anlehnung an ältere Vorbilder gemalt hat, so bringen sie auch keine neuen Züge für die Flucht nach Egypten; das alte Schema der Komposition, nach welchem Joseph den Esel führt, auf dem Maria mit dem Kinde sitzt, ein Engel voran fliegt, ist von Giotto übernommen worden, der die Familie außerdem von Mägden und Knechten begleitet werden läßt.[1]) Die sehr selten, vielleicht zuerst von Giotto in der Unterkirche zu Assisi dargestellte ‚Heimkehr von Egypten' aber wird von den Meditationes, nachdem von dem Aufenthalte im fremden Lande die Rede gewesen ist, ausführlich geschildert.[2]) Sieben Jahre hatten sie in der Stadt Heliopolis als Fremdlinge, arm und dürftig, in einem kleinen Hause gelebt. Joseph beschäftigte sich mit Zimmerarbeit, Maria verdiente sich durch Nähen ihren Unterhalt, und der Knabe trägt die fertigen Arbeiten zu den Auftraggebern. Wie oft mag er da herbe Worte gehört, wie oft Hunger gelitten haben, wenn auch zuweilen gute Frauen sich der Armen erbarmen. Endlich ermahnte ein Engel Joseph zur Heimkehr in's Vaterland. „In der Frühe am folgenden Tage wirst du einige gute Frauen und auch Männer aus der Stadt kommen sehen, die ihnen bis vor das Thor folgen, ihrer versöhnenden und heiligen Unterhaltung noch sich zu freuen. Denn sie hatten ihren Aufbruch mehrere Tage vorher in der Nachbarschaft verkündet — denn sie kehren nun heim, und Joseph schreitet mit den Männern voraus und die Herrin folgt weiter zurück mit den Frauen. Du aber nimm den Knaben an der Hand und gehe in der Mitte, der Mutter voraus, denn hinter sich wird sie ihn nicht lassen wollen. Als sie aber vor dem Thore sind, duldet Joseph die Begleitung nicht länger. Da aber ruft Einer von Jenen, ein Reicher, ihre Armuth bemitleidend, den Knaben, daß er ihm einige Denare zur

der hier als Priester auftritt, erweitert. S. Dobbert: Die Pisani, in Dohme: Kunst u. Künstler III, S. 8.

[1]) Das ist übrigens kein ganz neuer Zug. Auch in der Litteratur (vergl. Schulz a. a. O. S. 22) wird von einigen Mägden und Knechten gesprochen.

[2]) Vielleicht ist die Szene auf dem von Coelestin II. (1143—44) geschenkten Silberantipendium in Città di Castello (d'Agincourt: Sculpture P. XXI, 13) dargestellt. Vergl. Schulz a. a. O. S. 65. Da trägt Joseph das Kind auf der Schulter, Maria folgt auf dem Esel.

Bestreitung der Ausgaben gäbe. Es scheut sich der Knabe, es anzunehmen, dennoch aus Liebe zur Armuth streckt er die Hand aus, nimmt ehrerbietig das Geld an und sagt seinen Dank: so thaten auch mehrere Andere. Endlich nachdem sie Diesen gedankt, sagen sie Allen Lebewohl und setzen ihren Weg fort." Vielleicht hat einer der guten Leute ihnen auch einen Esel gegeben, auf dem der Christusknabe reiten konnte. Auf dem Heimwege treffen sie in der Wüste den kleinen Johannes, besuchen dann Elisabeth und langen endlich in Nazareth an.[1]) Dort leben sie ärmlich weiter; der Knabe mag da wohl der Mutter kleine Dienste gethan, ihr Wasser zugetragen und mit dem kleinen Johannes Evangelista, der damals fünf Jahre alt war, verkehrt haben.

Giotto hat auf seinem Fresko den Augenblick dargestellt, in welchem die h. Familie die Thore der Stadt verläßt. Joseph schreitet, den Knaben an der Hand, voraus, dann folgt Maria, von drei Frauen geleitet.[2])

Von Interesse ist auch die Erzählung von dem Zusammentreffen der beiden Knaben Christus und Johannes in der Wüste, da dasselbe in verschiedenen Kunstwerken des XV. Jahrhunderts dargestellt wird, so z. B. auf einem Fresko des Lorenzo di San Severino von 1416 in S. Giovanni zu Urbino, auf einem Bilde des Jacopo Sellajo in der Galerie zu Berlin, auf einem von Bode dem Verrocchio zuertheilten ebendaselbst[3]), auf einem kleinen Gemälde Pinturichio's im Monte di pietà zu Rom, einem florentinischen Bilde im Louvre (Nr. 494) und auf Andrea's del Sarto Fresko in den Scalzi.

7. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Schon in der trefflichen Komposition der Oberkirche in Assisi macht sich in der Anordnung der links und rechts sitzenden Schriftgelehrten, in der Durchgeistigung des Christusknaben ein bedeutender Fortschritt gegen die früheren Darstellungen bemerkbar, so daß der Schritt von ihr zu Giotto's Bild in Padua kein großer erscheint. Später in Assisi gestaltet Letzterer die Szene reicher, gerade nicht zu ihrem Vortheil. Der lehrende Knabe mußte für die Kunst immer die Hauptsache bleiben: darin unterscheidet diese sich von der Dich-

[1]) Cap. XIII S. 528.

[2]) Phot. Alinari.

[3]) Galerie Nr. 93 und 94. S. auch Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. III, S. 249 mit Abb.

tung, welche das Hauptgewicht auf den Schmerz, die Ueberraschung und Freude der Mutter legt. Als die Eltern den Knaben vermissen, eilt Maria, nach ihm zu fragen, durch die Häuser und betet in angsterfüllten Worten zu Gott. Endlich finden sie ihn im Tempel. „Da, als sie ihn sah, freudig bewegt, wie zu neuem Leben erstanden, kniete sie nieder und dankte unter Thränen Gott. Der Knabe Jesus aber, als er die Mutter gewahrt, kommt zu ihr; da nimmt sie ihn zwischen die Arme und drückt und küßt ihn süß und legt ihr Antlitz an seines und hält ihn lange in ihrem Schooße und findet endlich Ruhe, da sie ihn hat.“ Dann kehren sie nach Nazareth zurück.[1])

Konnte auch im Bilde die rührende Szene, wie Mutter und Kind sich wieder haben, nicht dargestellt werden, das harmvolle Sehnen und Verlangen der Maria ward schon von Giotto in ergreifender Weise wiedergegeben.

Dieser Vorgang ist der letzte, der von dem Dichter der Meditationes ausführlich behandelt wird, die Taufe Christi, sein folgendes Lehren und Wunderwirken erzählt er nur kurz im Anschlusse an die Evangelien. Erst die Leidensgeschichte bietet seiner Phantasie neuen, fruchtbaren Stoff. Es ist ihm darin nicht anders gegangen als dem Künstler.

Die Passion Christi.

1. Der Abschied von Maria in Bethanien. Die bildende Kunst hat diese rührenden Szenen nur ganz ausnahmsweise dargestellt — obgleich sie eine nicht unbedeutende Rolle in der italienischen Dichtung gespielt zu haben scheinen und, frei aus der Phantasie geschaffen, voll reicher poetischer Empfindung sind. Wenn sie in den Meditationes noch auf die kurzen, aber rührenden Reden der Maria und Magdalena beschränkt sind, die den Herrn zurückzuhalten suchen, und auf die Mittheilung, die Jesus ihnen von seinem nahen Leiden und Sterben macht, so erscheinen sie in der aus dem XIV. Jahrhundert stammenden ‚Devozione del giovedì santo‘ in ausführlichster Weise behandelt.[2]) Das Mysterium beginnt

[1]) Med. cap. XIV. S. 530.

[2]) F. Palermo: I Manoscritti Palatini. Firenze 1860. II. Bd. S. 272 ff. Ueber den Einfluß, den das Mysterium auf die Kunst gehabt, vergl. Springer: Mitth. der k. k. C. C. 1860, S. 125 ff. und C. Meyer: Vierteljahrsschrift f. K. u. L. der Renaissance I, S. 162. Neuerdings: Weber: Geistl. Schauspiel und bild. Kunst.

damit, daß Maria mit Magdalena und Martha dem von Jerusalem kommenden Christus entgegengeht und ihn mit liebend tadelnden Worten empfängt, weil er sein Leben den ihn heimlich verfolgenden Feinden ausgesetzt. Er verweist sie auf den Willen Gottes und umarmt sie. Dann setzen sie sich zu Tisch. Maria bleibt immer bei ihm, küßt ihn und hört nicht auf, ihn zärtlich: ‚mein Sohn' zu nennen. An der Tafel befindet sich auch Lazarus. Dann ruft Christus Magdalena bei Seite, die knieend ihn anhört:

O meine Tochter Magdalena,
Ich möchte Dich von Herzen bitten:
Laß meine Mutter Dir empfohlen sein:
Ich scheide noch an diesem Tage,
Denn gehen will ich nach Jerusalem.
Gefangen werde ich vom wilden Volke
Und zu dem Tod am Kreuz verdammt.
Und darob wird der Schmerz so groß sein,
Den meine Mutter fühlen wird betrübt,
Daß er ihr bis zum Herzen dringt.
Drum bleib mit ihr zu jeder Zeit,
Du und Johannes auch, mein theurer Bruder,
Und dieses halte ganz geheim,
So lange bis man mich gefangen nimmt.

Magdalena antwortet:

Mein Herr und Gott, ich bin bereit,
Alles zu thun, was Du befiehlst.
O weh mir, bitter, trostlos, traurig,
Das wird ein böser Tag für mich!
Weh mir, mein Meister, wie verlassen bin ich!
Und Deine Mutter auch, elend und leidend
Wird sie, erfährt's sie erst, mein güt'ger Meister!

Dann kehrt Christus zu den Andern zurück, Magdalena aber bleibt. Maria kommt zu ihr und fragt sie, was der Herr ihr gesagt. Sie aber versagt die Antwort. Da eilt die Mutter und fällt vor Christus nieder und bittet ihn, ihr doch sein Leiden zu vertrauen. Da hebt er sie mild auf und kündet ihr das Traurige. Wie todt fällt sie zu Boden. Dann von Christus aufgehoben, ruft sie:

Nicht nenne nun mich mehr Maria,
Da ich Dich selbst verlieren soll, mein Sohn!
Kein Weib empfand je größere Leiden,
Wie giebst Du's zu, Du höchster Gott?
Du sei gesegnet, Sohn, seit Du geboren,
Seit ich in meinem Leibe Dich getragen.

Von Schmerz überwältigt sinken Beide zur Erde. Dann erhebt sich Maria und fällt vor Judas auf die Kniee, der sie ruhig knieen läßt, und bittet ihn, auf den Herrn Acht zu geben. Doppelsinnig antwortet er:

Nicht thut es Noth, mich gar so sehr zu bitten,
Denn was zu thun ich habe, weiß ich wohl.

Dann bittet sie auch Petrus, worauf sie mit Martha und Magdalena zu Christus geht. Der bezeugt ihr seine Ehrerbietung, umarmt sie und macht Miene fortzugehen. Ihr Verlangen, ihn noch bis zu den Thoren der Stadt begleiten zu dürfen, gewährt er. Dann, als die Mutter vergeblich ihn gebeten, sie bei sich zu behalten, nehmen sie herzbrechenden Abschied. Vor Schmerz sinken sie zusammen. Dann erhebt sich Christus und geht durch ein anderes Thor nach Jerusalem hinein. Er läßt ihr zum Trost den Engel Gabriel, bis er ihr Johannes senden könne. Zum letzten Male ruft sie dem Sohne nach:

O Du mein heißgeliebter Sohn,
O Du mein anmuthvoller Sohn,
Durch welches Thor bist Du hineingegangen,
O Du mein Sohn, Du meine ganze Freude,
So ohne Trost bist Du geschieden!
Sagt mir, ihr Frauen, bei der Liebe Gottes
Wohin mein Sohn gegangen ist?

Gabriel und die Frauen trösten sie. Sie wirft sich vor Magdalena und Martha nieder und fleht sie an, sie nicht zu verlassen. Dann kehren sie nach Bethanien heim.

Im Innersten ergreifend wirkt diese schmucklos natürliche und dabei so hoheitsvolle Dichtung schon beim Lesen — welchen Eindruck muß sie, lebhaft und natürlich dargestellt, in der szenischen Aufführung ausgeübt haben. Dabei aber muß man annehmen, daß den Passionsspielen dieser Abschied nicht allen gemeinsam gewesen ist — sonst wäre er doch öfter auf Kunstwerken dargestellt worden. Nur zwei italienische Bilder habe ich gefunden, die ihn wiedergeben, und zwar hängt das eine, welches, wie mir scheint, ein Werk des Pier Francesco Sacchi ist, in der Franziskanerkirche zu Pavia. Es ist der Augenblick gewählt, in dem Christus, um zu scheiden, auf die Kniee vor der Mutter niedergesunken ist, die, von Magdalena gehalten, ihn segnet. Hinter Christus steht Lazarus. Das andere, ein Werk des Caroto in S. Bernardino zu Verona, zeigt Maria, wie sie sich mit entsetztem Ausdruck zu dem links knieen-

den Christus wendet, während von rechts Magdalena, gefolgt von mehreren Frauen, mit leidenschaftlich ausgestreckten Armen herbeieilt. Im Hintergrunde sieht man Lazarus und mehrere Männer.[1]) Daß beide Bilder in Franziskanerkirchen hängen, ist wohl kein bloßer Zufall. Außerdem stellt noch ein Kupferstich Robetta's (B. 9) die Szene dar.

2. Das Abendmahl und die Fußwaschung. Die kurze Besprechung in den Meditationes ist ohne wesentliche Bedeutung für die Kenntniß der allmählichen Entwickelung und Veränderung der Kompositionen. Es handelte sich für den Schriftsteller hier offenbar mehr um eine kulturhistorische Studie. Er macht darauf aufmerksam, daß Christus und seine Jünger nach der antiken Sitte am Boden gesessen hätten und zwar je zu drei an jeder Seite des quadraten Tisches, Christus an einer Ecke, daß sie das Lamm stehend gegessen und erst dann sich gesetzt. Eine größere Anschaulichkeit gewinnt er erst wieder bei der Fußwaschung: „da neigt sich die höchste Majestät und der Meister der Demuth beugt sich bis zu den Füßen des Tisches und kniet, während Jene sitzen. Mit den eignen Händen wäscht, trocknet und küßt er ihrer Aller Füße.“[2]) In der Devozione des Gründonnerstags fehlen beide Szenen ganz.

Von Interesse ist es, daß das erste in einem Refektorium gemalte Abendmahl sich in dem Kloster von S. Croce befindet, und daß gerade dieses mit seiner breit gestreckten Anordnung für alle folgenden florentiner Künstler bis auf Lionardo maaßgebend wird. Nicht mit Unrecht geben Crowe und Cavalcaselle es dem Taddeo Gaddi, der aber vielleicht an ein Werk Giotto's angeknüpft hat.[3])

3. Christus in Gethsemane und die Gefangennahme, Geißelung und Dornenkrönung. Auch diese Vorgänge schildern die Meditationes sehr kurz und sachlich, gleichsam als drängten sie zu dem Augenblick, in dem Maria wieder auftritt. In der Devozione hält sich die Handlung ziemlich genau an die

---

[1]) A. Schulz: Leg. der Maria S. 66 führt dieses Bild neben andern, deutschen Kunstwerken an; die deutsche Kunst hat die Szene öfter dargestellt. Vergl. auch Otto: Handbuch der kirchl. Kunstarch. V. Aufl. I, S. 532.

[2]) Cap. LXXIII, S. 596.

[3]) Phot. Alinari. — Vergl. Riegel: Darstellung des Abendmahls i. d. tosc. K. Hannover 1869, S. 31. — Crowe. I, S. 299. — Die Nebeneinanderordnung der Jünger, aller bis auf Judas, hinter dem Tische übrigens auch schon früher, z. B. auf dem Relief des Gruamons über dem Portal von S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja.

biblische Geschichte und fügt nur eine interessante Episode ein: als Christus gegeißelt worden, ruft er Johannes zu sich und sendet ihn mit dem Auftrag aus, Maria zu suchen und zu holen. Dieser geht und fragt die Frauen, ob sie Maria nicht gesehen, der er die traurigste Kunde zu bringen habe. Magdalena begegnet ihm, er bittet sie, ihn doch zur Mutter Christi zu begleiten, da er allein nicht den Muth habe. Dann kommt Maria ahnungsvoll aufgeregt und erfährt von Magdalena, daß Jesus an jener Stelle zur Kreuzigung vorbeigeführt werden solle.

4. Die Kreuztragung. Von Giotto's Bild in Padua bis zu Raphael's Spasimo di Sicilia findet in der Darstellung der Kreuztragung eine beständige Steigerung des Affektes statt. Mit Giotto gelangten alle Künstler zur Einsicht, daß nicht Christus allein Gegenstand des Interesses sein dürfe, sondern daß sich sein Leiden, in dem Schmerze der Mutter wiedergespiegelt, erst in seiner ganzen Furchtbarkeit dem Beschauer vergegenwärtigen lasse. Hatte die ältere Kunst sich meist darauf beschränkt, den kreuztragenden Christus allein inmitten einer Schaar von Soldaten seinen Weg ziehen oder wenigstens Maria und Johannes nur stille, ruhige Beobachter sein zu lassen, so sind Giotto und Simone Martini[1]) die Ersten, die das eindrucksvolle dramatische Motiv einführen, wie die schmerzlich bewegte Maria roh und gewaltsam von Kriegsknechten zurückgedrängt wird, Christus aber den Blick zu ihr zurückwendet. Ist aber hier die Verzweiflung der Frauen noch gemäßigt, so findet sie schon auf dem Bilde des Lorenzettischülers in Assisi, auf denen des Niccolò di Pietro Gerini in der Sakristei von S. Croce und in der Kapelle des heiligen Bonaventura in S. Francesco zu Pisa lebhafteren Ausdruck. Auf Darstellungen des XV. Jahrhunderts sehen wir Maria in qualvoller Angst zu Boden sinken, immer mehr nähert sie sich dem Sohne, dessen Theilnahme an dem Leiden der Mutter zugleich immer mehr wächst, bis Raphael das Höchste ausspricht: unter der Last des Kreuzes ist Christus selbst zu Boden gesunken und dicht neben ihm, so daß sie ihn fast erreichen kann, kniet, von den Freunden gehalten, Maria in ohnmächtiger Sehnsucht die Hände nach dem geliebten Sohne ausstreckend, als wollte sie ihm das Kreuz abnehmen!

Was aber die bildende Kunst erst um 1500 erreicht, die drama-

[1]) Paris. Louvre 260.

tische und wohlabgewogene Darstellung des höchsten Affektes, haben zweihundert Jahre früher schon die Dichter erfaßt. Nur mit wenigen Worten schildern die Meditationes die Kreuztragung, aber in ihnen das Wesentliche: „Betrachte ihn nun hier gut, wie er dahin geht unter das Kreuz gebückt und heftig keucht. Und da seine traurige Mutter ihm wegen der Menge des Volkes nicht nahen und ihn nicht sehen konnte, ging sie einen Anderen kürzeren Weg mit Johannes und ihren Begleiterinnen, um so den Andern zuvorkommend sich ihm nähern zu können. Als sie aber vor dem Thore der Stadt am Kreuzwege ihm begegnete und ihn von der Last so großen Holzes gedrückt sah, was sie zuvor nicht gesehen, da ward sie halbtodt vor Beklemmung und konnte ihm kein Wort sagen.“ [1])

Etwas anders ward der Vorgang in der Devozione dargestellt. Christus kommt mit dem Kreuze auf der Schulter, gefolgt von den Schächern und von einigen Frauen. Zu ihnen wendet er sich und spricht die Worte: Weinet nicht über mich, sondern über euch und eure Kinder. Dann zu dem Volke gewendet, prophezeit er Schaden und Zerstörung. Und noch während er das sagt, nähert er sich der Stelle, wo Maria mit Magdalena und Johannes steht, bis sie sich gegenüber sind. Da wirft sich Maria an seinen Hals, ihn zu umarmen, und Christus wirft das Kreuz auf die Erde. Aber die Juden treiben sie zurück, und sie klagt laut und erinnert das Volk an die Weissagung des Jesajas. Und als sie das gesagt, will sie das Kreuz erfassen, aber die Juden treiben sie zurück. Sie sinkt wie todt mit Christus zu Boden. Das benutzen die Juden und bringen Jesus fort. Da wendet sie sich, als sie ihn nicht mehr sieht, zu den Frauen:

Ihr seht, o Frauen, welche große Schmerzen
Die Mutter fühlt, traurig und ohne Trost.
Sie haben ihn mir genommen, meinen Glanz,
Und traurig mich mir selbst gelassen.
Weh mir, der Schmerz brennt mir im Herzen,
Ein böser Tag ist dieser mir erschienen!
Sagt mir, ihr Frauen, sagt mir gütig,
Wohin ist er gegangen? zeigt den Weg mir!

Der Schmerz der Mutter Maria ist der Mittelpunkt der Szene — durch die Darstellung der Maria hat auch in der bildenden Kunst die Kreuztragung erst ihre eigentliche künstlerische Bedeutung erhalten.

[1]) Cap. LXXVII S. 604.

Von Interesse ist es, daß die Meditationes in einem späteren Kapitel (LXXXVII, S. 617), als die Frauen zum Grabe Christi gehen und dabei der Kreuztragung Christi gedenken, zuerst einen Gedanken aussprechen, den Martin Schongauer als Hauptmotiv auf seinem großen Kupferstiche, nach ihm Raphael verwendet. „Hier," sagen die Frauen, „wandte er sich zu den Weibern, hier legte er ermüdet das Kreuz nieder und auf jenen Stein stützte er sich einen kurzen Augenblick."

Die Idee, den kreuztragenden Christus allein und als Brustbild darzustellen, taucht erst im XV. Jahrhundert auf und zwar, soviel ich sehe, zuerst in Oberitalien auf.

5. Die Kreuzanheftung. Die Devozione fährt fort: Maria, Johannes und Magdalena kommen zur Schädelstätte. Als der Prediger das Zeichen giebt, nageln ihm die Juden die eine Hand an, dann die andere. Darauf heben sie ihn empor. — Ausführlicher schildern die Meditationes den Vorgang, indem sie die verschiedene Art angeben, in der er an's Kreuz geheftet worden sein könne. Zunächst die eine: Einige befestigen das Kreuz in der Erde, Andere bereiten die Nägel und Hammer, Andere die Leitern, Andere ziehen ihn aus. Da erbarmt sich Maria seiner Blöße und verhüllt sie mit ihren Haaren. Dann werden zwei Leitern hinten angelehnt, auf denen die Henker emporsteigen, eine dritte kleine vorne bis in die Höhe, wo die Füße angenagelt werden sollen. Auf dieser muß er emporsteigen und er thut es demüthig ohne Widerspruch. Dann ziehen die Schergen seine Arme aus und nageln sie fest, und so hängt der nach unten ziehende schwere Körper bloß an den Händen, bis auch die Füße mit einem Nagel befestigt werden. „Es giebt aber auch welche, die glauben, daß er nicht auf diese Weise gekreuzigt worden sei, sondern während das Kreuz auf der Erde lag, und daß sie ihn dann aufgerichtet und das Kreuz in der Erde befestigt hätten. Gefällt dies mehr, so betrachte nun, wie sie ihn ergreifen, verächtlich wie den verworfensten Räuber und ihn wüthend an der Erde auf das Kreuz werfen, seine Arme erfassen und sie gewaltsam ausdehnen und in grausamster Weise ans Kreuz heften. Sieh auch, wie dasselbe mit den Füßen geschieht, die sie ausdehnten, so gewaltsam sie nur es vermochten.[1])"

Sehr selten nur hat die italienische Kunst diesen Vorgang her-

[1]) Cap. LXXVIII, S. 605.

gestellt. Unter den wenigen Darstellungen aber sind mir als früheste ein Bild in der Art des Cimabue in Berlin (1042), auf dem Christus nackt die Leiter hinansteigend und von einem Manne oben gezogen dargestellt ist, und ein anderes von Martino di Bartolomeo in der Akademie zu Siena (117, Predelle) bekannt, auf dem der vor dem Kreuze stehende Christus von einem auf einer Leiter stehenden Manne gehalten wird, indessen zwei andere ihm das Gewand ausziehen, ein vierter ihn geißelt. Einen etwas späteren Augenblick wählt Fra Giovanni Angelico auf einem Fresko in einer der Zellen zu S. Marco in Florenz. Hier steht der Heiland, ganz entsprechend der obigen Schilderung, vor dem Kreuze auf einer kleinen Leiter und zwei auf andern Leitern daneben befindliche Schergen sind im Begriffe, seine Hände anzunageln. — Der Moment vor der Anheftung ist auf einem Fresko Pacchiarotto's (?) in der Akademie zu Siena dargestellt: noch liegt das Kreuz am Boden, ein Mann zieht Christus das Gewand aus, zwei andere mißhandeln ihn, indeß, wie auch auf den andern Bildern Maria, Johannes und die Frauen klagend dabeistehen. — Der zweiten Version folgt Pordenone auf seinem bewegten Fresko im Dome zu Cremona, welche darstellt, wie Christus auf das am Boden liegende Kreuz geschnürt wird.[1])

6. Die Kreuzigung. Wohl auf keinem andern Gebiete der Darstellungen christlicher Geschichte hat sich der direkte Einfluß des Franziskus so bedeutend geltend gemacht, als auf dem der Kreuzigung Christi. Der Kultus des Kruzifixus, den er, selbst ein Abbild des Gekreuzigten, hervorgerufen, hat der Kunst schon fast unmittelbar nach seinem Tode einen mächtigen Impuls gegeben. Giunta malt im Auftrage des Elias 1236 ein Kruzifix für S. Francesco in Assisi[2]), ein anderes für S. Maria degli Angeli, um dieselbe Zeit für S. Chiara in Lucca Berlinghieri das Diptychon mit der Kreuzigung, das jetzt in der Akademie von Florenz sich befindet. Aus dem Anfang des Jahrhunderts stammt auch ein wunderliches, rohes Kruzifix in S. Francesco zu Pistoja. Für S. Francesco in Perugia hat jener Meister des Franziskus das riesige Kruzifix geschaffen, das jetzt in der Gallerie von Perugia hängt, in S. Francesco zu Arezzo befindet sich noch heute das ihm ähnliche mächtige des Margaritone, ein anderes in S. Francesco zu Castiglione

[2]) So auch im Malerbuch. Didron, S. 194.

[3]) Innocenz IV. weiht 1253 „cruces in variis Conventus partibus depictas". Angeli: Collis Paradisi tit. XXI.

Fiorentino. Cimabue hat in Assisi den Auftrag erhalten, das eigenthümliche Bild des Gekreuzigten für S. Chiara zu malen, in zwei monumentalen Werken in der Kirche S. Francesco die Kreuzigung dargestellt.[1]) Einem seiner Zeitgenossen verdankt S. Croce in Florenz das große Kruzifix im Korridor der Sakristei, einem Nachfolger des Giunta S. Francesco in Pisa eine merkwürdige gleiche Darstellung. Für Franziskanerkirchen sind fast alle die Kruzifixe des XIII. Jahrhunderts geschaffen worden, mit denen das Studium der Darstellung der Kreuzigung in der neueren Kunst zu beginnen hat. Macht sich doch schon in den Arbeiten des Giunta eine neue naturalistische Auffassung Christi geltend. Letzterer steht nicht mehr wie auf den früheren Bildern, z. B. den Kruzifixen in S. Marta zu Pisa, in S. Michele zu Lucca, in S. Chiara zu Assisi, in S. Giuglia zu Lucca, in S. Sepolcro zu Pisa, in Sarzana, im Dom zu Spoleto, in der Pieve zu Arezzo, in S. Giuliano zu Castiglione Fiorentino, starr aufrecht, auch schaut der Kopf nicht mit offenen Augen en face heraus, sondern es wird versucht, das Hängen des schwer lastenden Körpers durch eine leichte Ausbiegung desselben deutlich zu machen, und der Kopf mit geschlossenen Augen sinkt auf die Schulter herab.[2]) Damit ist das fortan herrschende neue Ideal für das Kruzifix gefunden: der todte Christus! Die nächste Zeit übertreibt die ausgebogene Haltung des Körpers, wie die Kruzifixe des Margaritone, des Meisters des Franziskus, des Cimabue, das kleine in der Sakristei von S. Francesco zu Assisi befindliche Bild, das im Kapitel des Domes von Pistoja aufbewahrte, das in S. Pierino zu Pisa, das des Deodati Ordandi in der Akademie zu Lucca beweisen. Zugleich hat sich ein gewisses Schema für die scharf und trocken angegebene Anatomie des Körpers herausgebildet, das zuerst Niccolò Pisano auf seiner Kanzel zu Pisa, dann Cimabue in Assisi in mächtiger, neuer Formenauffassung kraftvoll überwindet. Niccolò läßt auch zuerst die Füße mit einem Nagel an den Stamm geheftet sein, während sie auf den erwähnten anderen Bildern noch

[1]) Nach Vasari malte er auch einen Chr. a. K. zwischen Maria und Johannes für S Francesco in Pisa. I, 255.

[2]) Diese Kopfhaltung ist schon auf früheren Arbeiten des X. Jahrhunderts bemerkbar, ist aber für Italien damals etwas Neues. Die bisher allgemeine Ansicht, jene Kruzifixe wären die Arbeiten einer verkommenen, untergehenden Kunst, scheint mir durchaus irrthümlich — sie zeugen vielmehr sehr deutlich von neuen Anschauungen und neuer formender Kraft.

getrennt angenagelt sind.[1]) Giotto, ebenso wie Giovanni Pisano, folgt ihm darin und findet, zu gleicher Zeit wie auch Giovanni in seinen Reliefs in Pistoja und Pisa, eine neue gemäßigtere und fortan bestimmende Lösung für die Haltung des Körpers, indem er diesen ein wenig herabsinken, gleichsam in die Kniee fallen läßt. Zugleich verschwinden im Laufe des XIII. Jahrhunderts die dem Kruzifixe beigegebenen kleinen Passionsszenen, und es erhalten sich nur die Brustbilder von Maria und Johannes am Ende der Kreuzarme. Die lateinische Form des Kreuzes wird zwar für die Kruzifixe noch beibehalten, aber auf eigentlichen Darstellungen der Kreuzigung verschwindet sie seit Giotto fast vollständig und macht der T Form Platz: nur die Inschrifttafel ragt in der Mitte über die Kreuzarme hervor. So viel ich weiß, wendet sie Niccolò Pisano zuerst auf der Kanzel in Pisa an, dann Giotto in Padua und Assisi. Sicher aber geschah diese Veränderung nicht aus bloßer künstlerischer Willkür, sondern ward durch allgemeine Anschauungen bedingt. Und zwar war früher die Annahme, das Kreuz habe die T Form gehabt und der Körper sei mit drei Nägeln befestigt gewesen, wie es scheint, ein Glaubenssatz der Waldenser gewesen und als solcher allgemein gemißbilligt worden.[2]) Sind etwa auch hierin die Franziskaner als Vermittler zwischen den Ketzern und der Kirche eingetreten? Es ist mir leider nicht gelungen, irgend welchen Aufschluß darüber aus den litterarischen Quellen zu gewinnen. Eines aber steht fest: die neue Auffassung des Crucifixus und der Eifer, mit dem sich die Kunst des Duecento daran macht, es zu verherrlichen, läßt sich nur aus den Anschauungen des Franz erklären, und die Wandlung ist sehr charakteristisch für seinen und seines Ordens Geist: „die Idee von der Unsterblichkeit Gottes und der Freiwilligkeit des Leidens Jesu", die, wie Otte sagt[3]), der Auffassungsweise des älteren Typus zu Grunde liegt, weicht dem menschlichen Mitgefühl für den in unaussprechlichen Leiden gestorbenen Menschensohn.

---

[1]) Einige vereinzelte Beispiele der drei Nägel giebt es schon aus dem XI. Jahrhundert. Otte und aus'm Weerth: Zur Ikonographie des Crucifixus. Bonner Jahrbuch XLVI, 148.

[2]) Vergl. Hurter's Gesch. Innocenz' III., II. Aufl. 1842. II. Bd., S. 244 A. 491, wo der Hinweis auf die maßgebende Stelle in Lucas Tudensis: contra Waldenses. II, 10. 11. Ausgabe in der Bibl. Patr. max. Lyon 1677.

[3]) A. a. O. I, S. 537.

Dieser neuen Auffassung aber entspricht es nun ferner, wenn der Gläubige selbst zum Zeugen des Leidens wird, knieend am Kreuzesstamm niedersinkt, den Heiland zu verehren. So ließ sich Elias auf dem Kruzifix des Giunta darstellen, so erscheint die Domina Benedicta auf dem in Chiara, so vor Allem Franz auf denen in Arezzo und Perugia. Damit ist aber der erste Schritt geschehen zu einer Neugestaltung auch jener Devotionsbilder, die Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes zeigen. Der Mutter und dem Lieblingsjünger gesellt sich der knieende Franz, und bald folgen ihm andere Heilige unter den Kreuzesstamm, zuerst seine großen Jünger Bonaventura, Ludwig, Antonius von Padua, dann bald auch Dominicus mit seinen Ordensgenossen, und so entwickelt sich jene nach Wunsch des Stifters mehr oder weniger figurenreiche Komposition des von Heiligen umgebenen Gekreuzigten.[1])

Nicht minder aber erfährt unter dem Einflusse der Franziskaneranschauungen die dramatische Darstellung der Kreuzigung eine durchgreifende Veränderung. Auch diese wird erst jetzt künstlerisch lebensfähig, da Das, was ihren eigensten höchsten Inhalt ausmacht: der Affekt, ans Tageslicht tritt. Wohl hatten schon Kunstwerke des XI. und XII. Jahrhunderts versucht, den Schmerz der Maria und Johannes, die meist allein von den Freunden Christi links und rechts vom Kreuze stehen, auszudrücken, wohl hatte man den Vorgang selbst durch die schematischen Gestalten des Mannes mit dem Ysopstab und den Longinus mit der Lanze, dann auch durch die um den Mantel würfelnden Soldaten und die Versammlung der anderen Krieger zu beleben versucht — aber dadurch hatte die dargestellte Begebenheit noch keine Wirklichkeit für den Beschauer! Das Ganze erscheint als eine symbolische Handlung, Christus als der Gott, dessen körperliches Leiden nicht wirklich ist, Maria und Johannes weinen nur darüber, daß er von ihnen geschieden ist. Auch ist kein bestimmter Augenblick wiederzugeben versucht: zu gleicher Zeit giebt man ihm zu trinken und öffnet man seine Seite. Die allegorisirende und symbolische Zuthat der Personifikationen der Sonne und des Mondes, der Erde, der Schlange kennzeichnen den andeutenden Charakter dieser Darstellungen.

[1]) Man vergl. die oben S. 94 angeführten Bilder.

Im Laufe des XIII. Jahrhunderts vollzieht sich nun die Wandlung: alles Allegorisirende und Symbolische verschwindet, Alles wird Wirklichkeit und Leben. Die letzten Worte: „Es ist vollbracht" sind verhallt. Christus ist gestorben, als Mensch, der namenlose Schmerzen gelitten: die Mutter, die mitfühlend Alles selbst an sich erfährt, bricht, vom Uebermaaß des Schrecklichen überwältigt, nun da er ihr ganz genommen, ohnmächtig zusammen, Johannes und die andere Maria suchen sie aufrecht zu erhalten, weinend ist Magdalena am Kreuzesstamm niedergesunken.[1]) In gemischten Gefühlen schaut die Schaar der Schergen hinauf, und die gierigen Soldaten streiten sich um den Mantel. Wie Vögel aber umflattern verzweifelte Engel klagend und schreiend den todten Herrn.

Ob nun die Darstellung klein oder figurenreich, ob Christus allein oder inmitten der Schächer dargestellt ist, ob wenige Krieger zur Seite stehen oder das Bild ganz erfüllt ist von Reitern und Fußsoldaten — das Wesentliche, die Wiedergabe eines wirklichen und zwar des fruchtbarsten Momentes, des Affektes in seinen verschiedenartigen Aeußerungen ist ihnen fortan allen gemein. Schon Berlinghieri's steifes, so alterthümlich scheinendes Bild in der Akademie zu Florenz zeigt in der Gruppe der von den Frauen gehaltenen Maria die ersten Spuren der neuen Auffassung, Niccolò Pisano an der Kanzel zu Pisa giebt ihr einheitlichen, fast wilden Ausdruck, aus den halb verloschenen Fresken Cimabue's in der Oberkirche zu Assisi weht der Athem einer fessellosen Leidenschaft, Giotto verleiht dieser in Padua und Assisi (Abb. 69) Maaß, ohne sie doch zu schwächen. Wir brauchen die Entwicklung nicht weiter zu verfolgen; der Grundton bleibt derselbe! Bemerkenswerth nur erscheint die Thatsache, daß, gegenüber der einfacheren, aber bedeutenderen Kompositionsweise der Kreuzigung bei den Florentinern im XIV. Jahrhundert, die Sienesen von dem Vorbilde Duccio's und A. Lorenzetti's, dessen Gemälde in S. Francesco zu Siena an dramatischem Leben mit denen Giotto's wetteifern kann, abgehen und dieselbe mit Figuren in einer fast wirren Weise überhäufen, als könnten sie sich nicht genug thun. Man vergleiche die Fresken

[1]) Das Zusammenbrechen der Maria ist einmal schon im XII. Jahrhundert in Deutschland dargestellt, auf einem der Gemälde in Schwarzrheindorf. Aus'm Weerth: Wandmalereien des MAs. in den Rheinlanden. T. XXVIII. Vergl. Otte, a. a. O. S. 539.

in der Kapelle degli Spagnuoli, im Camposanto zu Pisa, in der Unterkirche zu Assisi.[1])

Fragen wir uns nun aber, wodurch es den Künstlern gelungen, unser innerstes Empfinden durch ihre Darstellungen der Kreuzigung so mächtig aufzurütteln, so lautet hier, wie bei Betrachtung der Kreuztragung, die Antwort: durch den Schmerz der Maria! Und der Schmerz der Maria ist es, den Jacopone in seinem wunderbaren ‚Stabat mater dolorosa' besungen, dem Bonaventura die ergreifendsten Worte verliehen, den zu schildern Pietro da Barsegapè den einförmigen Lauf seiner biblischen Dichtung einmal unterbricht[2]), der in der Devozione der Grundton ist, der Bonifacio VIII. zu einem Liede begeistert hat[3]): der Schmerz der Mutter, welcher der geliebteste Sohn in grausamen Martern genommen wird! „Welche Zunge," sagt Bonaventura, „könnte aussprechen, welcher Verstand fassen die Schwere Deiner Leiden, selige Jungfrau; die Du Allem dem Erwähnten gegenwärtig, anwesend und in jeder Weise theilhaft geworden, das benedeiete und heiligste Fleisch, das Du so keusch empfangen, so süß genährt und mit Milch getränkt, so oft an Deinen Busen gelehnt, so oft von Lippe zu Lippe geküßt, mit erglühendem Antlitze betrachtet, Du mußtest sehen, wie es jetzt von Geißelhieben zerrissen, jetzt von Dornen durchbohrt, jetzt vom Rohre geschlagen, jetzt mit Faustschlägen zerhauen, jetzt mit Nägeln durchbohrt an den Stamm des Kreuzes geheftet und schwer herabhängend zerfleischt, jetzt verspottet mit Galle und Essig getränkt ward!"[4]) Maria's Klage aber erklingt ergreifend in Jacopone's Liede: ‚or si incomincia lo duro pianto', in dem auch erwähnt wird, wie die beiden Marien die geängstigte Mutter umfangen. Und dann in dem herrlichen andern: ‚Donna del Paradiso'.[5])

[1]) Auch einzelne Norditaliener haben diese Vorliebe, z. B. Altichieri in S. Antonio zu Padua, jener Michele da Verona, von dem eine Kreuzigung in S. Stefano in Mailand, eine andere in S. Maria in Vanzo in Padua hängt etc.

[2]) Biondelli a. a. O. S. 296.

[3]) Nannucci: Manuele d. lit. I, S. 421: Stava la vergin sotto della cruce.

[4]) Lignum vitae. Opera. Bd. XII, S. 77. — Vergl. auch das lat. Gedicht ‚de sancta cruce' Bd. XIV, S. 17, eine schwungvolle Aufforderung, ganz dem Kreuze zu leben. Ferner auch den ‚Stimulus Amoris' in demselben Bande, eine Schrift, in der durch die Betrachtung der Passion die wahre Gluth der Liebe der Seele zu ihrem Bräutigam, die Kontemplation, wachgerufen werden soll, voll leidenschaftlicher Ekstase.

[5]) III, 13.

O Sohn, die Seele entfloh Dir,
O Sohn der Gramverlornen,
Das Licht ist mir verschwunden,
Des Herzens bin beraubt ich.

Wehe, mein Sohn, so schuldlos,
Du meine leuchtende Sonne,
In andere Welten gingst Du,
Wie seh ich Dich verdunkelt.

O Sohn, so weiß, so rosig,
O Sohn, so ohne Gleichen,
O Sohn, wo find' ich Stütze,
Allein ließ'st Du das Herz mir.

O Sohn, so weiß und helle,
So fröhlich anzuschauen,
Ach warum hat die Welt doch
Dich höhnend so verschmäht?

O Sohn, so süß und lieblich,
O Sohn der Leidensvollen,
Wie haben doch die Leute
Dir Uebles angethan!

„Es stand die Mutter," sagen die Meditationes, „zwischen seinem Kreuze und dem der Schächer und wandte nicht die Augen von dem Sohne ab und litt Qualen wie er selbst und betete mit ganzem Herzen zum Vater. — O was litt da die Seele der Mutter, als sie so qualvoll ihn kraftlos werden, erschlaffen, weinen und sterben sah! Ich meine, daß sie wohl vor der Menge der Beängstigungen ganz ohne Bewußtsein, wie unbeweglich oder halbtodt war, jetzt noch viel mehr, als da sie ihm begegnete, wie er das Kreuz trug." Als dann, nachdem die Menge fortgegangen, eine Schaar von Bewaffneten kommt und Christus sowie den Schächern die Beine zerschlagen will, fleht sie in rührenden Worten um Mitleid. Aber vergeblich: Longinus, der später Bekehrte, öffnet die Seite. „Da fiel die Mutter halbtodt in die Arme der Magdalena. Johannes, von Schmerz getrieben, faßte Kraft und erhob sich gegen Jene und sprach: ihr ungerechten Leute, warum seid ihr so gottlos? Sehet ihr nicht, daß er todt ist? Wollt ihr auch seine traurigste Mutter tödten? Weichet von hinnen, denn wir wollen ihn begraben.[1])"

Eine ganz eigenartige Darstellung der Kreuzigung muß die des

[1]) Cap. LXXVIII—LXXX, S. 608 ff.

schon oft angeführten Mysteriums gewesen sein. Als Christus am Kreuze in die Höhe gehoben worden ist, sagt er:

O ihr, die ihr auf diesem Weg vorbeigeht,
Gebt Acht, ob jemals solche Wuth ihr sahet,
Als die sie angethan dem Sohn der traurigen Maria,
Denn unter großen Schmerzen geben Tod sie mir,
Verzeih ihnen Vater, denn sie wissen nicht, was sie thun,
Mit der großen Qual, die sie mir geben wollen.

Hierauf bittet Maria das Kreuz, ihn zu schonen. Es folgt die Predigt und das Gespräch mit den beiden Mördern. Dann stehen die Todten auf und huldigen Christus, der die Pforten der Hölle gesprengt. Maria klagt über die Juden, die grausamer seien als die Todten, und wendet sich zu Magdalena:

Dich bitt' ich, theure Tochter Magdalena,
Sprich ein wenig mit dem Sohne,
Denn gar zu groß ist ach! mein Leiden.
Vielleicht spricht die geliebte Lilie, er zu dir,
Nicht bin ich mehr Maria an Gnade reich!
So groß ward die Verbannung mir,
Daß er zu diesem Schächer sprach,
Um mich Betrübte aber nicht sich kümmert.

Magdalena folgt der Bitte und Christus empfiehlt der Mutter Johannes als Sohn und sie dem Johannes, worauf Dieser vor ihr niederkniet und sie tröstet. Maria wendet sich zum Volk, dann zu Christus:

O du mein Sohn, geliebter Sohn,
Wie läßt du mich so ohne Trost,
Mein Sohn, der ach so theuer mir,
Wie bleib ich traurig, schmerzensvoll,
Dein Haupt ist ganz voll Dornen,
Dein Antlitz blutgebadet,
Keinen als dich will ich zum Sohn,
O süßer Duft, geliebte Lilie!

Sie umfaßt das Kreuz und sinkt wie todt nieder. Die Predigt beginnt von Neuem, bis Christus ruft: Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen? Das hört der Vater und spricht zu den Engeln:

Von der Erde hör' ich eine laute Stimme,
Die mich zu großem Mitleid hat bewegt,
Denn von dem Kreuze schreit mein Sohn,
Daß ihm geschehen große Grausamkeit

Von jenem Volke, das so wüthig ist
Und voll von Neid und großem Unrecht!
Eilt schnell, in meinem Namen ihn zu trösten
Und bleibt bei ihm, bis er gestorben.

Da fliegen die Engel herab und einer spricht zu den anderen:

Schaut euch ein wenig um, ihr sel'gen Engel,
Ob ihr erkennet unsern Schöpfer,
Ans Kreuz geschlagen sind dort drei,
Der in der Mitten bleich und ohne Farbe
Hat angenagelt Händ' und Füße,
Mir scheint, das sei der güt'ge Herr.
Nicht weiß ich's, ob's der Sohn Gottvaters ist,
Denn ihn beweint so sehr die leidensvolle Mutter.

Drei andere Engel erkennen ihn und der eine sagt:

Laßt schnell uns zu ihm gehen,
Sein Blut am Kreuz auffangen.

Da kommt auch der Teufel hervor, muß aber vor den Engeln an den Fuß des Kreuzes weichen. Auf Christi Ruf: „Mich dürstet", wird ihm Essig mit Galle unter höhnenden Worten gereicht, die Maria laut beklagt. Der Teufel versucht, Christus zu verführen, und nähert sich ihm nach den Worten: „Es ist vollbracht", mit verlockenden Reden: „Steige vom Kreuze und rette dich", aber Christus weist ihn zurück. Longinus öffnet dem Sterbenden die Seite und erkennt ihn weinend als wahren Gott an. Dann befiehlt der Sohn seinem Vater den Geist und stirbt. Der Teufel fährt in die Tiefe. Maria und Johannes brechen in Klagen aus. Sie wirft sich an's Kreuz und fällt wie todt zu Boden.

So reich diese szenische Darstellung, dem schauenslustigen und die Abwechslung verlangenden Volke zu Liebe, ausgeschmückt ist, so bildet doch ihr Hauptmotiv wiederum der Schmerz der Maria. Die reizende Fabel von der Entsendung der Engel aber klingt fast wie eine Dichtung auf die kleinen Himmelsboten in Giotto's Bildern.

Auf die dogmatischen Anschauungen der Franziskaner von dem Sterben Christi am Kreuze und deren Verherrlichung in der Kunst soll weiter unten unter der Aufschrift: ‚der Baum des Lebens' eingegangen werden.

7. Die Kreuzabnahme. Was von der Kreuztragung und der Kreuzigung gesagt worden ist, gilt auch für die Kreuzabnahme und die folgenden Szenen der Passion: ihre Darstellung erhält ein neues Gepräge. Zeigten die älteren Kunstwerke, z. B. die an der

Thüre von Monreale, an der von S. Paolo außerhalb Roms, die Fresken ebendaselbst, das Relief des Antelami im Dom zu Parma eine sehr einfache Komposition[1]), so macht sich im XII. und XIII. Jahrhundert in Toscana eine bewegtere Auffassung geltend. Während nämlich dort Christus noch mit einem Arme am Kreuze hängt, den eben der auf der Leiter stehende Joseph lösen will, Nikodemus den Körper umfaßt, Maria entweder ruhig dabeisteht oder die linke Hand Christi an die Wange drückt, Magdalena und Johannes meist unbetheiligt zuschauen, ist schon auf dem Kruzifix von S. Marta in Pisa, an der Kanzel von S. Leonardo bei Florenz[2]), dann auf dem Kruzifix im Dom zu Pistoja[3]), den (S. 218) besprochenen Bildern vom Meister des Franziskus in Perugia und in der Unterkirche zu Assisi die Szene lebendiger gegeben. Christus, mit dem Oberkörper vom Kreuze sinkend, wird von dem auf der Leiter stehenden Nikodemus gehalten, während Joseph rechts knieend die Nägel aus den Füßen zieht. Maria, zuweilen auf einem Schemel stehend, küßt des Sohnes Haupt, Magdalena daneben hält seinen rechten Arm, Johannes auf der andern Seite den linken. Figurenreicher noch wird die Darstellung auf Niccolò Pisano's Relief in S. Martino zu Lucca, indem mehr Frauen und rechts Soldaten auftreten.[4]) An dieser Form halten im Allgemeinen die Sienesen fest, wie Duccio's Dombild und das Fresko in der Unterkirche zu Assisi, das eine große Aufregung zeigt, lehren. Giotto und seine ganze Schule hat, wie schon Crowe bemerkt hat, die Kreuzabnahme gar nicht dargestellt.[5])

Mehr der späteren Darstellungsweise des XV. Jahrhunderts, die in Daniele's da Volterra Kreuzabnahme in S. Trinità de' monti zu Rom gipfelt, als deren ersten Vorläufer sich aber das sehr lebendige Bild Simone Martini's im Antwerpener Museum (N. 260) ansehen läßt, entspricht die Erzählung der Meditationes, erinnern auch einzelne Züge an die übliche Komposition der Zeit. Nachdem Nikodemus und Joseph von Arimathia herzugekommen die Freunde begrüßt und mit ihnen den Gekreuzigten verehrt haben, werden

[1]) Vergl. Abb. bei d'Agincourt: Skulptur Taf. XIV, Malerei Taf. XCVI. — Kunsthistorische Bilderbogen Taf. 108. Nr. 4.

[2]) Förster: Beiträge z. neueren Kunstgeschichte 1835. Taf. I.

[3]) Alinari Phot.

[4]) Schnaase. VII. 286. — Kunsthist. Bilderb. 108, 6. — Förster: a. a. O. Taf. I.

[5]) Crowe und Cavalcaselle. D. A. II, S. 218.

zwei Leitern an den Seiten des Kreuzes einander gegenüber angelehnt, Joseph steigt auf die an der rechten Seite und bemüht sich, den Nagel aus der Hand zu ziehen. „Aber das ist schwer, weil der Nagel dick und lang und tief im Holze befestigt ist und ohne starken Druck der Hand des Herrn es nicht geschehen kann. Als er herausgerissen, winkt Johannes Joseph zu, ihm den Nagel zu reichen, daß ihn die Herrin sehe. Dann zieht Nikodemus den andern aus der linken Hand heraus und giebt den Nagel gleichfalls an Johannes. Darauf stieg Nikodemus herab und ging zu dem Nagel der Füße.[1]) Joseph aber stützte den Körper des Herrn; selig aber Joseph darum, daß er den Leichnam des Herrn umarmen zu dürfen gewürdigt ward. Dann erfaßte die Herrin voll Ehrerbietung die herabhängende rechte Hand und legte sie an ihr Antlitz, betrachtet sie und küßt sie unter heftigen Thränen und schmerzlichen Seufzern. Als aber auch der Nagel der Füße herausgezogen ist, steigt Joseph ein wenig herab, und Alle empfangen den Leichnam des Herrn und legen ihn auf die Erde.[2])

8. Die Beweinung. „Die Herrin," fährt die Erzählung fort, „nimmt das Haupt mit den Schultern in ihren Schooß, Magdalena aber die Füße, bei denen sie einst solche Gnade erfahren. Die Anderen stehen herum; Alle erheben laute Klage über ihn: denn Alle beklagen ihn, den Eingeborenen, auf's Bitterlichste." Maria widersetzt sich Anfangs der Bitte des Joseph, Christus zu begraben, da sie sich nicht von dem Anblick der Wunden trennen kann. Endlich fügt sie sich den Bitten des Johannes. „Da begannen Johannes und Nikodemus und die Anderen den Körper einzuwickeln und mit Leinen zu versehen, wie es die Sitte der Juden war. Die Herrin aber hielt immer sein Haupt in ihrem Schooße, das sie zu versehen sich vorbehalten, und Magdalena die Füße. Als sie aber an die Schenkel bis nahe an die Füße gekommen waren, sagt Magdalena: ‚ich bitte euch, ihr wollet mir erlauben, die Füße zu versehen, bei denen ich Barmherzigkeit erlangt habe.' Und da sie es zuließen, hielt sie seine Füße." Da kann sie sich vor Schmerz und Weinen nicht lassen. „Dann nimmt Maria von ihm Abschied: ‚O Du mein Sohn, in meinem

[1]) Also hier wird auch nur von einem Nagel gesprochen — wie es auch Niccolò Pisano darstellt.

[2]) Cap. LXXXI, S. 609.

Schooße halte ich Dich todt: gar hart ist die Trennung Deines Todes; fröhlich und ergötzend war der Verkehr zwischen uns Beiden, und ohne Zank und Beleidigung haben wir unter den Anderen gelebt, und dennoch wardst Du, mein süßester Sohn, wie Einer, der schädlich, getödtet. Treu, mein Sohn, habe ich Dir gedient, und Du mir, aber in diesem Deinem schmerzensvollen Kampfe wollte der Vater Dir nicht helfen und ich konnte es nicht. Dich selbst hast Du aufgegeben aus Liebe zum menschlichen Geschlechte, das Du erlösen wolltest. Hart und allzu qualvoll ist diese Erlösung, deren ich mich doch erfreue, da sie die Menschen errettet. Aber bei Deinen Schmerzen und Deinem Tode bin ich tief betrübt, da ich weiß, daß Du niemals gesündigt und ohne Grund so bitterlich mit so schmählichstem Tode getödtet bist. So ist, o mein Sohn, also wirklich unser Bund gelöst, und ich muß mich jetzt von Dir trennen. Begraben werde ich Dich, Deine traurigste Mutter; aber dann, wohin werde ich gehen? Wo werde ich weilen, mein Sohn? Wie könnte ich ohne Dich leben? Lieber würde ich mit Dir begraben, daß, wo immer Du seist, auch ich mit Dir sei. Doch da es mit dem Körper nicht möglich, so werde ich doch mit dem Geiste begraben; meine Seele werde ich im Grabhügel mit Deinem Körper begraben, sie überlasse ich Dir, sie empfehle ich Dir. O mein Sohn, wie angstvoll ist solche Trennung![1])' Und wiederum mit der Fülle der Thränen wusch sie das Antlitz des Sohnes, viel besser, als Magdalena die Füße. Dann aber trocknete sie sein Antlitz und küßte den Mund und die Augen und wickelte sein Haupt in ein Schweißtuch und hüllte es sorgfältig ein. Endlich segnete sie ihn wiederum. Dann fallen sie Alle auf die Kniee, ihn anzubeten und seine Füße zu küssen, nehmen ihn auf und tragen ihn zum Grabmal. Die Herrin hielt das Haupt und die Schultern, Magdalena die Füße; die Uebrigen aber standen in der Mitte." Als dann die Anderen Abschied genommen, bleiben Maria und Johannes am Grabe, bis es Nacht wird und Johannes mit ihr in sein Haus zurückkehrt.[2])

[1]) Vergl. Bonaventura: Officium de Compassione B. M. V. Bd. XIV. S. 227. Dum de cruce depositus ad tumulum portatur, inter dolores anxios, portantes sic affatur: Sustinete paululum, quod dolorem meum plangam et meum dilectissimum deosculer: mihi meum dilectissimum subtrahere nolite. Si sepeliri debeat, me secum sepelite. Accessit sic, exanimis se super corpus jecit et sacrum vultum lacrymis rigando madefecit.

[2]) Cap. LXXXII, S. 610.

Ich habe die rührende Erzählung, obgleich sie Beides: die Beweinung und die Grablegung behandelt, nicht trennen wollen, da man so einen tieferen Eindruck von den Schmerzensszenen, wie sie die Phantasie der Franziskaner sich dachte, erhält. Die Dichtung vermag besser, als beschreibende Worte es könnten, die Seelenstimmung zu schildern, die Giotto's Bilde in der Oberkirche zu Assisi und dem in der Arena einen ewigen Gehalt giebt. Dobbert sagt mit Recht, daß wilder Seelenschmerz selten so hinreißend wiedergegeben worden.[1]) Auf beiden Darstellungen umfängt Maria knieend den Oberkörper ihres Sohnes, dort hält Magdalena sitzend seine Füße im Schooße, hier küßt sie dieselben knieend; dort halten zwei Frauen die Hände, während Johannes in Verzweiflung die Arme zurückwerfend sich herabbiegt, hier ist er selbst auf die Kniee gesunken, die Hand seines Herrn zu küssen. In seinem späteren Werke verstand es der Künstler den im früheren Bilde übertriebenen Schmerzensausdruck in den Köpfen zu mäßigen, ohne ihn doch zu schwächen. Da mir ältere Darstellungen der Beweinung unbekannt blieben, vermag ich nicht zu sagen, wie weit Giotto sich an seine Vorgänger angeschlossen hat. Den verwandten Kompositionen der Grablegung aber konnte er ähnliche Züge entnehmen: daß Maria das Antlitz des Herrn küßt, weinend die anderen Freunde sich ihm nahen. Wie leidenschaftlich empfindungsvoll schon Künstler des XIII. Jahrhunderts die Szene dachten, lehren das Kruzifix in Pistoja und die Reste des Wandgemäldes in der Unterkirche zu Assisi, auf dem Maria ohnmächtig, von den Frauen gehalten, neben dem Grabe niedergesunken ist. Die ‚Grablegung' behält auch in Giotto's Schule noch den Vorzug vor der ‚Beweinung', wie denn die Lorenzetti in Assisi, Giottino in der Cap. di S. Silvestro in S. Croce, Niccolò di Pietro Gerini auf dem Bilde der Akademie in Florenz den Augenblick wählten, in dem von Joseph und Nikodemus der Leichnam auf einem Tuche in den Sarkophag gesenkt wird und die Frauen sich herandrängen, ihn noch einmal zu umarmen, zu küssen, ehe er ihren Blicken entschwindet.

Etwas abweichend, aber dem Geiste nach durchaus übereinstimmend mit der Auffassung der Meditationes und den erwähnten Bildern, stellt die Devozione des Charfreitags die beiden Szenen

[1]) Dohme: K. u. K. III. Giotto. S. 27. Abb. S. 33.

dar, mit denen sie abschließt. Als der Leichnam vom Kreuze genommen, sinkt Maria in der Mitte, Johannes zu Häupten, Magdalena zu seinen Füßen nieder, und die Mutter küßt unter Klagen ihm das Haupt, die Augen, das Antlitz, den Mund, die Hände, die Seite und den ganzen Körper. Dann weist sie die durchbohrten Hände Johannes, der mit Thränen antwortet: ‚das sind die heiligen Hände, mit denen er uns Alle zu segnen pflegte, — das, o Magdalena, sind die heiligen Füße, über die du so heftig geweint.' Auch Magdalena bricht in Klagen aus. Dann wendet sich die Madonna zum Volke:

Ich bin die Mutter, traurig, trostlos
Und ganz verlassen, ohne Rath.
Und keine Frau war doch so reich an Trost,
Bevor gestorben mir mein Sohn.

Da kommt der Engel und überredet sie, Christus begraben zu lassen:

O Engel Gabriel, so hehr und herrlich,
Mit welchen Freuden kamst Du einst zu mir,
Vom heil'gen Geiste selbst geleitet!
Wo ist der Sohn, den Du mir brachtest?
Weh mir, er ist vom Blute ganz benetzt!
Wo ist nun das Versprechen, das Du mir gegeben?
Du sagtest, daß ich reich an Gnade,
Und nun — ist jeder Tropfen Blut von mir gewichen.[1])

Endlich folgt sie den Bitten des Engels und des Johannes. Joseph und Nikodemus legen den Leichnam in das Grab und Maria, Johannes und Magdalena kehren heim. Auf dem Wege zeigt Maria den Frauen die Nägel:

Herrinnen, Frauen! seht in Hulden,
Ob jemals solche Grausamkeit geschah,
Wie der betrübten Maria Sohn
Von diesen falschen Hunden, den Judäern.
Die nagelten an's Kreuze meine Hoffnung
Mit diesen starken, spitz'gen Nägeln —
O bittrer Schmerz der Mutter ohne Tröstung,
Die mit den eignen Augen ihn so sterben sah!

[1]) Vergl. ganz ähnlich Bonaventura: De compassione officium, a. a. O. lectio III: Filii praesentia mater destituta, Gabrielem Angelum sic est allocuta: Ave plena gratia mihi protulisti, nunc amaritudine sum repleta tristi. Subsequenter inquiens: Dominus est tecum, heu! jacet in tumulo nec est ultra mecum. Omnis benedictio quam tu spopondisti mihi fit contraria propter mortem Christi.

O guten Leute, bitten will ich euch,
Daß meinen Rath ihr höret,
Daß jedem Menschen ihr verzeihen sollt
Und länger nicht mehr trotzig bleibet.
An Christi Tod sollt ihr gedenken,
Wollt ihr von ihm gerettet werden,
Denn Er vergab Dem, der den Tod ihm gab!

Hier soll die Menge der Zuhörer laut rufen: „laßt uns vergeben!" Darauf kehren Maria und Johannes nach Jerusalem zurück, und die Devozione endet.

Aus der Beweinung und Grablegung Christi heraus sind nun noch einige Kompositionen entstanden, die, in der früheren Kunst unbekannt, fortan eine wichtige Stellung in dem großen Kreise der christlichen Devotionsbilder einnehmen. Ich meine diejenigen der ‚Pietà', die aus dem geschichtlichen Vorgange das einzelne Motiv der Maria, die den auf ihrem Schooße liegenden Christus beweint, herausnimmt und gesondert als eine allgemeine und ewige Verbildlichung höchsten Mutterschmerzes hinstellt und jene Kompositionen, die Christus, den Schmerzensmann, im Grabe sitzend zeigen.

Die älteste mir bekannte Darstellung der Pietà ist die auf einem in der Pinakothek zu Bologna (159) befindlichen Altarwerke des Jacopo degli Avanzi. Viel später erst, am Ende des XV. Jahrhunderts, und zwar, wie es scheint, von der nordischen Kunst übernommen, erscheinen auch die Brustbilder der weinenden ‚mater dolorosa', deren eines, vielleicht das älteste, von Antonello da Messina in der Akademie zu Venedig (Nr. 349) aufbewahrt wird. Auch der Christuskopf als Ecce homo erscheint erst im XV. Jahrhundert. Hingegen haben wir Darstellungen des Heilands als Schmerzensmann schon aus dem Trecento. In diesem auch wird der im Grabe sitzende Christus ein Lieblingsvorwurf der Kunst, namentlich als Mittelstück von Predellen oder auf Sarkophagen. Häufig halten ihn Maria, Johannes, auch Nikodemus und Magdalena, oder Engel. Die frühesten nachweisbaren derartigen Darstellungen dürften die auf Simone Martini's Altarbild in der Akademie zu Pisa und auf jenem dem Ugolino zugeschriebenen Bilde der Sakristei von S. Croce zu Florenz sein.[1])

9. Die Auferstehung, Christi Erscheinungen und

[1]) Vergl. auch Grabmäler aus der Schule der Pisani; so z. B. das des Tommaso Pisano im Camposanto zu Pisa.

die Himmelfahrt. Der folgenden Erzählung der Meditationes brauchen wir, nun wir eine Anschauung von ihrer Auffassung erhalten haben, nicht mehr im Einzelnen nachzugehen, um so mehr, als die Kunst seit Giotto sich für die verschiedenen Erscheinungen Christi weniger erwärmt hat. Eine Ausnahme bildet nur das ‚Noli me tangere', das in erhebender Weise von Giotto in Padua und im Bargello zu Florenz, von einem seiner Schüler ganz ähnlich in der Unterkirche zu Assisi dargestellt worden ist und ein immer beliebter Gegenstand der Malerei bleibt. Nach den Meditationes (cap. LXXXVIII) ist es Maria, die den Herrn veranlaßt, sich Magdalena zu zeigen. Dagegen verliert sich die im früheren Mittelalter häufig gegebene Darstellung von den ‚drei Frauen am Grabe' fast ganz. Nur selten auch wird die von den Meditationes sehr ausführlich geschilderte Erscheinung Christi vor Maria abgebildet [1]), verhältnißmäßig selten auch Christus im Limbus. Ueber die Auferstehung erfahren wir nichts Besonderes von dem Franziskaner. Auch macht die Komposition zunächst keine großen Fortschritte: von den Giottesken wurde Christus meist in ziemlich steifer Weise emporschwebend dargestellt, oder er steigt en face aus dem Grabe. Das allgemein menschliche Interesse tritt hier gegenüber den Darstellungen der Passion entschieden zurück, und das verleugnet sich auch in der Kunst nicht. In der Himmelfahrt macht sich der neue Aufschwung der religiösen Begeisterung mehr bemerkbar. Schon in der Oberkirche zu Assisi ließ Giotto, die langweilige Symmetrie der älteren Komposition zu vermeiden, Christus statt en face, im Profil zum Himmel aufschweben, wobei er sich vielleicht des anderen alten Typus des ‚aufsteigenden' Heilands erinnert haben mag. In Padua läßt er ihn auf einer Wolke von Engelschaaren geleitet nach oben fahren, und unten sind Maria und die Apostel anbetend auf die Kniee gesunken. Kehren auch seine Nachfolger häufig zu der sehr bewegungslosen, von vorne gesehenen Figur Christi zurück,

[1]) Cap. LXXXVI S. 616. Chr. erscheint ihr in weißen Kleidern, sie kniet vor ihm nieder, umarmt und herzt ihn. Sie fragt, ob er noch Schmerzen habe und lobt Gott, als sie hört, daß alles irdische Leiden nun abgethan. Im Folgenden wird dann cap. 89 erzählt, wie er Joseph von Arimathia aus dem Gefängniß befreit, ihn küßt und in sein Haus zurückbringt, wie er durch sein Erscheinen Jakobus von dem Gelübde, nicht zu essen, befreit und ihm selbst das Brot reicht, wie er Petrus erscheint und diesem verzeiht. Dann ohne besondere Merkwürdigkeit der Auffassung die Erscheinung vor den Zwölfen, in Emmaus, vor Thomas, am See Tiberias, vor den Fünfzig.

so halten sie doch daran fest, die Zurückbleibenden knieen zu lassen, und lieben es, jubelnde Engel dem triumphirend heimkehrenden Erlöser als Geleit zu geben. Da zeigt sich wieder derselbe Geist, wie in der Schilderung der Meditationes.

Dieselben nämlich erzählen den Vorfall so[1]: „Endlich als alle Mysterien erfüllt waren, begann der Herr Jesus von ihnen erhoben zu werden und durch seine Kraft gen Himmel zu fahren. Da fielen die Mutter und alle die Andern zu Boden nieder. Die Herrin sprach: Mein Sohn gebenedeiet, gedenke mein! Nur der Trennung wegen konnte sie die Thränen nicht zurückhalten: doch freute sie sich sehr, daß sie ihren Sohn so hehr gen Himmel eilen sah. In gleicher Weise sprechen auch seine Jünger: Herr, für Dich haben wir Alles verlassen, sei unsrer eingedenk! Er selbst aber, mit erhobenen Händen, heiterem Antlitz und freudig, nach königlicher Weise gekrönt und geschmückt, ward im Triumphe gen Himmel getragen.“ Dorthin hat inzwischen Michael die Botschaft gebracht, daß der Herr nahe. Da eilen ihm alle die Engelschaaren entgegen, und triumphirend zieht er mit ihnen und den Erzvätern in die zum ersten Male wieder geöffnete Himmelsburg ein, die ringsum von Hallelujah erschallt. Er kniet vor dem ewigen Vater nieder und dankt ihm. Der aber läßt ihn sich zu seiner Rechten setzen. Und die himmlischen Heerschaaren begehen das herrlichste, seligste Fest!

II. Die letzten Dinge.

Das wirksamste Mittel, das die Franziskaner- und Dominikanerprediger anwandten, die Gemüther zu erschüttern, war, wir wir gesehen haben, der Hinweis auf den Tag des Jüngsten Gerichtes, auf das Paradies und die Hölle. Gleichwohl nun sind uns anschauliche Beschreibungen der ewigen Freuden und Qualen, abgesehen von den Gedichten Giacomino's, in der italienischen Literatur des XIII. Jahrhunderts nicht erhalten, und wir können uns nur aus den künstlerischen Darstellungen selbst einen Begriff von der Art, wie die Predigt geschildert hat, machen. Gerade aber der Umstand, daß etwa seit 1300 neben den Bildern des Jüngsten Gerichtes umfängliche Einzeldarstellungen der Hölle und des Paradieses beliebt werden, weist auf eine neue populäre und sinnliche Anschauung der

[1]) Cap. XCVII, S. 624.

zukünftigen Dinge hin, die offenbar von den Bettelmönchen lebhaft befördert worden ist. Zuerst ist es Giotto gewesen, der im Palazzo der Signoria Inferno und Paradiso in großen Kompositionen dargestellt hat, seinem Beispiele folgte Orcagna in der Kapelle Strozzi in S. Maria novella und nach Vasari's Bericht in S. Croce; ein unbekannter Meister schuf neben dem Jüngsten Gericht im Camposanto zu Pisa das Fresko der Unterwelt, und ein andrer namenloser Künstler das Paradies und die Hölle in S. Francesco zu Terni.

Gegenüber Jessen's Annahme von einem prädominirenden Einfluß byzantinischer Kunst im Abendlande haben Springer und Voß überzeugend nachgewiesen, daß die abendländische Kunst die Komposition des Jüngsten Gerichtes fast durchaus unabhängig entwickelt hat, und daß auch von einem allgemeinen Typus innerhalb derselben nicht die Rede sein kann.[1]) Mehr als andere Darstellungen mußte das großen Raum beanspruchende Gericht kompositionell von der ihm angewiesenen Oertlichkeit bedingt sein. In Italien repräsentiren vor Giotto das Fresko in S. Angelo in Formis, dasjenige in Toscanella, die Reliefs des Niccolò Pisano und das Mosaik des Tafi im florentiner Baptisterium die originale einheimische, das Mosaik in Torcello die eingewanderte byzantinische Auffassung. Giotto nun ist in seinem mächtigen Bilde der Kapelle in Padua im Wesentlichen der ersteren gefolgt, der zweiten hat er nur den vom Weltenrichter ausgehenden Feuerstrom der Hölle entlehnt. Sein Christus in der von Engeln umgebenen Glorie öffnet die Rechte, weist mit der Linken ab, wie es schon in S. Angelo, dann in Florenz dargestellt war. Niccolò Pisano's Beispiel folgt er, wenn er darunter in der Mitte zwischen den Ketzern und Verdammten zwei Engel das Kreuz halten läßt, das, hier deutlich als das Kreuz, an dem Christus gestorben, charakterisirt, jene oben besprochene Form des **T** mit der Tafel darüber zeigt. Kommen ferner auch die zur Seite Christi thronenden Apostel schon früher vor, so zeigt ihre freiere Anordnung, wie die einheitliche Raumauffassung des ganzen Bildes überhaupt doch die neuen, bedeutenden Prinzipien von Giotto's Kunst. Neu ist auch die Gestaltung der in gedrängten Massen — ‚schiere', wie Jacopone sagt — über den Aposteln

[1]) P. Jessen: Die Darstellung des Weltgerichts. Berlin 1883. — A. Springer Repert. f. Kunstw. 1884. VII, S. 375 f. — Georg Voß: Das j. Gericht. Leipzig. Seemann 1884. — F. X. Kraus: Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell. Freiburg 1884.

fliegenden gewappneten Engel, die recht im Geiste der Zeit das Kriegsheer des Himmelskönigs bilden. Maria im Strahlenglanze leitet ihre Mutter Anna, umgeben von einer Schaar von Heiligen, links aufwärts zum Heiland, darunter führen Engel die betenden Geretteten, zu denen sich noch andere kleine, eben der Erde entsteigende Selige gesellen. Daneben überreicht Enrico Scrovegni das Modell der Kapelle drei Frauen, in denen wohl die drei Kardinaltugenden: Glaube, Liebe und Hoffnung zu sehen sind. Rechts inmitten des Feuers aber, in dem zahllose Unselige die verschiedensten Martern erleiden, sitzt Lucifer und verschlingt die Verdammten.

Zeigt sich dann auf Orcagna's Bilde in S. Maria novella ein Fortschritt, insofern die Hölle gesondert dargestellt und nur die verschiedene Wirkung des Richterspruchs auf die Ketzer und Verdammten geschildert wird, so erreicht diese einheitlichere Komposition ihre volle Ausbildung in dem Fresko des Camposanto, dessen gewaltige Leidenschaft immer von Neuem das größte Staunen erregt. Wohl nur aus der gesteigerten Verehrung, die man der Himmelskönigin entgegenbrachte, ist es zu erklären, daß hier Maria in einer Glorie ebenbürtig neben dem König Christus erscheint. Demüthig, wie Eine, die, selbst erhöht, vor Beschämung nicht die Bestrafung Anderer anzusehen vermag, senkt sie den Blick. Gleich zornigen Gedanken des Herrn fahren die gewappneten Engel auf die verzweifelt rechts sich zusammendrängenden Verdammten ein, während nur Ein Gefühl der innigen Verehrung die Schaar der Heiligen und Seligen links zu Christus aufschauen läßt. In banger Erwartung und Schmerz verharren die zwölf Apostel, über denen Engel die Leidenswerkzeuge tragen, zu Seiten Christi und Mariä. Unter Letzteren aber schwebt die wunderbare, von vier Engeln gebildete Kreuzesgruppe.

Mit diesen Fresken in Padua und Pisa ist der Darstellung des Jüngsten Gerichtes bis auf Michelangelo die weitere Entwicklung vorgeschrieben: befreit von der störenden Zuthat des Inferno und Paradiso gewinnt sie an Kraft und Bedeutung. Dagegen sterben die losgelösten Theile allmählich ab. Nur Fra Angelico vermag sich noch nicht ganz von den älteren Anschauungen loszureißen, die sonstige Kunst des Quattrocento verschmäht es, warnend die künstlerisch doch unmöglichen Höllenstrafen und Lucifer dem Volke vorzuhalten.

Wie Berthold von Regensburg in seinen Predigten im Wesent-

lichen nur von einer Art des Leidens in der Hölle: von dem Feuer zu erzählen weiß, so hat die germanische Kunst, wie Jessen bemerkt, nicht, gleich der italienischen, Höllendarstellungen hervorgebracht. Daraus läßt sich umgekehrt wiederum mit großer Wahrscheinlichkeit schließen, daß gerade die italienischen Bettelmönche mit ungestümer Phantasie die höllischen Qualen ihren Hörern einzeln auseinandergesetzt haben. Darauf weist ja auch Giacomino's Gedicht mit seiner drastischen Erzählungsweise hin. Volksthümliche Anschauungen vom Satan mögen so eine bestimmte Form erhalten haben: der struppige, riesige Teufel mit dem thierischen Kopfe, der die Verdammten verschlingt und der, wie Giacomino schaurig komisch erzählt, sich wohl gar über die schlechten Braten beschwert, die verschiedene Art der Bestrafung der sieben Todsünden, die klar gegliedert auf dem Fresko in Pisa erscheinen, die Hervorhebung einzelner großer teuflischer Charaktere, wie Mahomet und andere. Solche Anschauungen sind sicher Gemeingut des italienischen Volkes gewesen und von Dante ebensowohl wie von Giotto künstlerisch gestaltet worden. Die Höllendarstellungen des Letzteren in Florenz und in Padua gehen zeitlich der Divina commedia voraus. Hält sich dann Andrea Orcagna in S. Maria novella genau an Dante's Beschreibung, so äußern sich unabhängig von dieser die allgemein gültigen Ideen vom Inferno wiederum in Pisa und in Terni. Nicht in den Werken der großen Kirchenschriftsteller des XIII. Jahrhunderts, die man vergeblich darauf hin untersucht,[1]) sondern in den leider nicht auf uns gekommenen Predigten von Männern, wie Hugo de Bareola, der „Wunderlinge von dem himmlischen Hof, das heißt: der Glorie des Paradieses, und Entsetzliches von den höllischen Strafen zu sagen wußte", werden wir die Erklärung, die Quelle der Darstellungen des Inferno finden.[2])

Der „himmlische Hof", diese Benennung bezeichnet aber auch treffend die Auffassungen des Paradieses.[3]) Vermögen wir uns von Giotto's Komposition im Palazzo Signoria kein deutliches Bild mehr

[1]) Man vergl. z. B. Bonaventura's Opusculum: Diaeta Salutis. Bd. VIII. Für das Jüngste Gericht werden die 15 Vorzeichen des Hieronymus erwähnt, die Oeffnung der Bücher, die sententia und executio. Die Hölle nicht bildlich geschildert. Das Paradies als apokalyptische Stadt und die himmlische Gemeinschaft als Hofstaat.

[2]) Salimbene. Chronik S. 97.

[3]) Vergl. dazu unten: Maria als Himmelskönigin. Auch die von Palermo publizirte Allegorie: La corte di Dio. Palermo: Allegorie cristiane dei primi tempi della

zu machen, so bietet uns doch Orcagna's Fresko einen Ersatz. Ein Seitenstück zur Krönung Maria's, versetzt es uns mitten in den himmlischen Pallast des Königs Christus und dient so gleichsam zur Illustration jener Auffassung des Berthold, die wir oben kennen gelernt. Auf hohem Throne sitzen feierlich, die Kronen auf dem Haupt, Christus und Maria, und links und rechts in regelmäßigen Reihen hintereinander geordnet umgiebt sie der Hofstaat von Heiligen und Engeln. Die von Gold und Edelstein schimmernden Mauern des himmlischen Jerusalems, die im frühen Mittelalter das Paradies bezeichnen, haben wir hinter uns gelassen und sind bis zur Curia selbst durchgedrungen. Für das Volk, das sich von dem höchsten Ideal des Glanzes und der Herrlichkeit: von dem Hofe des irdischen Kaisers erzählen ließ, ward auch das himmlische Paradies als ein Kaiserhof dargestellt, zu dem aber ein Jeder, selbst der Aermste Zutritt hat, befolgt er die Gebote des Herrn hier auf der Erde. Das Paradies des Dante war für eine andere höher gebildete Klasse der Menschheit geschrieben.

III. Die Mariendarstellungen.

Seit dem Jahre 1269, in welchem Bonaventura auf dem Konvent von Assisi die Verordnung gegeben, erscholl allabendlich von den Thürmen der Franziskanerkirchen der Glockengruß des ‚Ave Maria' und weckte zum Lobe der Jungfrau bald alle die unzähligen Stimmen der christlichen Kirchen überhaupt. Er erweckte aber zugleich in dem Volke eine innigere liebende Verehrung der Mutter Christi, die in Deren neuer künstlerischer Verherrlichung fortan ihren ewigen Ausdruck gefunden hat. Schon lange hatte der Marienkultus immer mehr der Herzen sich bemächtigt. Die ritterliche Verehrung der Frauen, der durch die Kreuzfahrer vermittelte Einfluß des Morgenlandes hatten das Ihrige dazu beigetragen. Die christliche Frau, froh aller der Vortheile und Rechte, die ihr das Christenthum verschafft, brachte ihren Dank der Mutter des Heilands dar. Als Vermittlerin und Fürbitterin vertrat Diese freundlich und mitleidig das arme ringende und leidende Menschengeschlecht vor dem höchsten Richterstuhl, und ihren Lieblingen,

favella. Firenze 1856. — Ferner: La cour du Paradis bei Barbazan-Méon: Fabliaux et contes. Paris 1805. III, S. 128. — La ballata del Paradiso bei Sorio: opuscoli religiosi, Modena (t.V.) habe ich leider nicht einsehen können.

wie dem frommen, liebereichen Bernhard von Clairvaux, zeigte sie sich huldvoll schon auf dieser Erde. Was so in allen Herzen lebte, haben die Franziskaner mit überströmenden Gefühlen in Liedern und Predigten ausgesprochen. Das reine, edle Menschliche, das sie in ihrer schlichten, empfindungsvollen Religionsauffassung suchten, trat ihnen in den Freuden und Schmerzen der Maria fast noch näher, als in dem Lebenswandel des Gottmenschen selbst. Maria zu verstehen und zu lieben, bedurfte es Nichts, als volles, warmes Gefühl. So bildet, wie wir gesehen haben, in den Meditationes, wie in den Liedern Jacopone's und in den Mysterien, Maria den eigentlichen Mittelpunkt. Erst mit dem Eintreten des ewig Weiblichen erhält aber auch die Kunst ihr höchstes Ideal. Durch Maria und an Maria lernt sie den Ausdruck tiefster Empfindung. Maria ist die eigentliche Hauptfigur, die Heilige der Renaissancekunst. Als sie ihr hehres Werk auf Erden vollbracht hat, schwingt sie sich aus Raphael's Bilde von San Sisto in die unendlichen Höhen, in die fortan der Faustische Mensch emporstreben muß, sie ahnend zu schauen.

Unzweifelhaft ist die mächtigste Anregung zur künstlerischen Verherrlichung der Maria von den Franziskanern ausgegangen, darf man dabei auch nicht vergessen, daß auch die anderen Orden, wie die Serviten, die Dominikaner, deren Bestrebungen ja vielfach mit denen der Minoriten parallel gehen, viel zu ihr beigetragen haben.[1])

Eine allgemeine Verbreitung der Marienbilder tritt im Laufe der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ein, und eben zu der Zeit beginnt man die Kirchen mit zyklischen Darstellungen der Marienlegende zu schmücken, die bisher nur ausnahmsweise in miniirten Codices, z. B. in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts als Illustration von Werinhers' von Tegernsee ‚Gedicht vom Leben der Maria' nachweisbar sind. Neben den italienischen Franziskanerdichtungen und Kompilationen, wie der ‚Legenda aurea' des Jacobus a Voragine, entstehen eine Reihe von deutschen Gedichten, so die vom Ritter Konrad von Fußesbrunn, von Philipp dem Karthäuser und andere[2]), die aber für unsere Zwecke weniger in Betracht kommen. Zweierlei Auffassungen der Jungfrau sind für die Dich-

[1]) So beschlossen die Serviten 1233, daß ihre heiligen Gebäude mit einem Bilde der Maria versehen werden sollten. Archangelo Gianio: Annales Ord. Servorum B. M. V. T. 1. Lib. 1, 7, S. 23. Vergl. Kugler: Kleine Schriften. I, S. 32, A. 1.

[2]) Vergl. darüber Schultz. Legende der Maria, S. 6.

tung und Predigt, in nächster Folge für die Kunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts charakteristisch: einmal erscheint sie als die irdische Mutter Jesu, die alle menschlichen Freuden und Leiden durchmacht, das andere Mal als Fürstin des Himmels, die, von Christus selbst gekrönt, herrschend an seiner Seite thront. Zu weit würde es führen, wollten wir auch die Darstellungen ihrer Legende selbst hier einzeln betrachten, nur die Entwicklung der Marienbilder und einiges sonst Wichtige möge kurz erörtert werden.

1. Die Darstellungen der Maria mit dem Kinde. In der älteren Kunst war Maria entweder allein, mit betend erhobenen Armen stehend dargestellt worden oder steif en face sitzend, das ebenso sitzende, segnende und herausschauende bekleidete Kind auf dem Schooße tragend, ohne es zu halten: die willen- und gefühllose Gottesträgerin. Erst in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts macht sich eine leise Veränderung darin geltend, daß sie nun das segnende, halb nach links gewandte Kind auf dem Schooße oder dem linken Arme hält, selbst den Kopf halb nach rechts dreht und mit der rechten Hand eine steife Bewegung macht, als wolle sie auf Christus hinweisen.[1]) Dieser Typus wird zum Ausgangspunkte für eine Reihe bedeutender toskanischer Werke, in denen die neue menschliche Auffassung zuerst Ausdruck gewinnt. Man bezeichnet dieselben wohl am kürzesten als die thronenden Madonnen.[2]) Maria, eine mächtige Erscheinung, den Mantel über den Kopf gezogen, halb nach rechts gewandt, sitzt in ganzer Figur sichtbar auf hohem, reichverziertem Thron mit hoher Lehne. Ihr Kopf ist etwas nach rechts gewandt und gesenkt, mit der Linken hält sie das nach halblinks gewandt sitzende bekleidete, segnende Kind. Hinter dem Thron oder zu dessen Seiten knieen oder stehen meist Engel. Innerhalb dieses allen gemeinsamen Schemas aber macht sich eine Entwicklung nach belebterer natürlicher Darstellung geltend. Auf den nach meinem Dafürhalten ältesten Bildern, nämlich dem 1221 von Guido da Siena gemalten von S. Domenico

[1]) Vergl. z. B. Fresko des Conxolus im Sacro Speco zu Subiaco (d'Agincourt. 100. Fig. 1.). — Griech. Mad. ebendas. T. 87. — Madonna im Dom von Siena.

[2]) S. Ausführliches über die Entwicklung dieser Darstellung in meinen „Studien zur Geschichte der ital. Kunst im XIII. und XIV. Jahrh. im Rep. für Kunstw." 1890. Bd. XIII, S. 1 ff.

zu Siena[1]), den ihm gleichfalls zugeschriebenen in der Akademie daselbst, der ehemals in S. Francesco befindlichen Madonna des Margaritone in der Pinakothek zu Arezzo[2]), dem frühen Bilde Cimabue's in der Florentiner Akademie[3]) und dessen übermalter Madonna in S. Chiara zu Assisi, bewegt Maria in der älteren Weise die rechte Hand, als wiese sie auf das Kind hin.[4]) Auf seinen späteren Bildern, dem aus S. Francesco zu Pisa stammenden in Paris[5]), dem in S. Maria novella[6]) (womit das ehemals in S. Croce, jetzt in der Nationalgallerie zu London befindliche zu vergleichen ist) läßt Cimabue Maria mit der Rechten das rechte Bein Christi halten, der hier auch schon natürlicher mit etwas eingezogenem linken Bein sitzt und auch nicht mehr die Rolle hält, die übrigens auch Guido von Siena bereits weggelassen hatte.[7]) Eine weitere Stufe bezeichnet Cimabue's Fresko in der Unterkirche zu Assisi.[8]) Das viel lebendiger blickende Kind faßt mit der Hand die Linke der Mutter und setzt den rechten Fuß in ihre Rechte, welches Motiv auch die dem Coppo di Marcovaldo in den Servi zu Siena zugeschriebene Darstellung aufweist.[9]) Auf dem Bilde in der Kirche der Servi in Bologna hat es sich sogar erhoben und faßt, während es den rechten Fuß in Maria's Hand setzt, mit der Rechten deren Mantel am Halse.[10]) Aehnlich zeigt das Bild in Orsanmichele in Florenz, das offenbar eine von Lorenzo Monaco gefertigte Kopie des ehemals daselbst befindlichen von Bernardo Daddi ist, wie das Kind lebhaft bewegt mit der Rechten den Mantel der Mutter

---

[1]) Jetzt im Palazzo publico. Der Versuch, die Jahreszahl als 1281 zu lesen, ist mißglückt. Man hat nicht beachtet, daß das Bild um 1300 und zwar vermuthlich von Duccio übermalt worden ist. Abb. d'Agincourt Taf. 107. — Rosini T. IV. Crowe I, S. 150.

[2]) Phot. Alinari.

[3]) Phot. Alinari.

[4]) Den Typus zeigt auch die bei Rosini abgeb. Madonna in der Opera zu Pisa. — Vergl. auch die Madonna des Montano d'Arezzo (?) in Montevergine bei Avellino. Crowe u. Cav. D. A. I, S. 159.

[5]) Phot. Braun.

[6]) In allen Handbüchern der Kunstgeschichte abgebildet.

[7]) Dieser Stufe gehört auch die Mad. Deodati Orlandi's in der Ak. zu Lucca an. Das Kind hält hier die Rolle. Brustbild.

[8]) Phot. Lunghi 19. S. Abb. 33.

[9]) Vom Jahre 1261. Vergl. Crowe u. Cav. D. A. I, S. 165. Vasari I, S. 206. Rosini Taf. VI.

[10]) Phot. Alinari.

faßt.[1]) Auf Duccio's Dombild in Siena sitzt es zwar ruhiger, aber Maria senkt zärtlicher, tiefer das Haupt.[2]) Fehlen die Engel auf Guido's Bilde in der Akademie und bei Margaritone gänzlich, so erscheinen sie in kleinen Figuren zu je drei angeordnet über dem Rahmen des Guido in S. Domenico, schweben ganz unvermittelt, nur zwei an der Zahl, auf dem Coppo'schen Bilde, stehen zu je vier auf dem von Cimabue in der Akademie, zu je drei auf dem in Paris zu Seiten des Thrones, denselben haltend, und knieen zu je drei auf dem in S. Maria novella und in Orsanmichele. In Assisi sind sie bedeutend größer geworden und nur vier im Ganzen. Bei Duccio schauen je zwei theilnahmsvoll belebt über die Lehne, den gleichen Platz nehmen zwei auf dem Bilde in Bologna ein. — Der Komposition nach entspricht diesem alten Typus der toskanischen Madonnen das Mosaik in Crisogono zu Rom und das kleine Fresko in S. Maria in Trastevere, obgleich die Haltung der Figuren hier viel steifer, alterthümlicher ist und die Verhältnisse schlanker gehalten sind.

Eine neue Reihe von Marienbildern, denen in mancher Beziehung Madonnenstatuen des Niccolò, namentlich aber des Giovanni Pisano vorangehen, die eine größere Natürlichkeit, eine innigere menschliche Beziehung zwischen Mutter und Kind in dem gegenseitigen sich Anschauen zeigen, beginnt mit Giotto. Selbst in Dessen alterthümlichem Bilde der Akademie zu Florenz, auf dem die ruhige Haltung der Maria, welche mit beiden Händen das sitzende segnende Christkind hält, noch an Cimabue's mittleren Stil erinnert, findet sich, abgesehen von der naturwahreren Zeichnung, manches Neue: so hat der Thron hier eine gothische Form mit Spitzgiebel, Maria ist nicht mehr so geneigt, sondern fast aufrecht. Die Engel zu Seiten des Thrones, unter denen Heilige erscheinen, sind perspektivisch in drei Reihen angeordnet, zwei Engel knieen, Vasen mit Blumen haltend, vorn. Die Wandlung ist etwa dieselbe, die sich in dem Kruzifixus geltend macht: die geschwungene Haltung Maria's sowohl wie Christi, die doch ihrerseits einen Fortschritt

[1]) Nach Vasari (I, S. 455) war hier ein Bild von Ugolino. Milanesi Comm. S. 463 bringt die Rechnungen und Belege für ein Bild des Bernardo Daddi von 1346 und 1347. Ich kann hier nur die Hand Lorenzo Monaco's erkennen. Daddi mag Ugolino kopirt haben und Lorenzo wieder Daddi. Die Komposition weist auf etwa 1300 hin, der Vogel in Christi Hand ist Zuthat eines der beiden Kopisten.

[2]) Dohme: K. u. K. III, Dobbert: Duccio S. 9.

zu Leben und Natur bezeichnete, weicht der geraden und zugleich wird die Lebenswahrheit gesteigert. Entschiedenen Fortschritt bezeichnet die Halbfigur der Madonna in der Oberkirche zu Assisi, und zwar ist das Wesentliche hier, daß der kühne Versuch gemacht wird, das Christkind im Profil mit lebhaftem Ausdruck die Mutter ansehen zu lassen, die ihrerseits es ruhig auf ihren beiden Händen hält und fast aufrechten Kopfes herausschaut.[1]) (Abb. 70.) Auch trägt Maria hier zum ersten Male ein loses Kopftuch. Natürlicher bewegt noch erscheint das in ein Tuch gewickelte Kind, das einen Finger in den Mund steckt, auf dem Bilde der Sakristei in S. Peter zu Rom. An das Gemälde in Bologna erinnert Giotto's ehemals ebendaselbst, jetzt in Bolognas Pinakothek befindliche Madonna. Hier erhebt sich Christus etwas, setzt den einen Fuß auf ihre rechte Hand, hält sich vorn am Gewande fest und greift mit der Rechten nach ihrem Gesichte. Man sieht: von Bild zu Bild wird die Beziehung zwischen Mutter und Kind, die Bewegung des Kindes lebendiger.[2]) Zwei andere Bilder, das eine im Besitze von Mr. Murray in London, das andere ein fünftheiliges Altarbild in der Sakristei von S. Croce bezeichnen etwa dieselbe Stufe. Ist das erste, das höchst interessante Werk eines Malers um 1300 auch etwas alterthümlicher, so zeigt es doch das Christkind in gleicher Weise bewegt, wie das andere. Jesus, auf der linken Hand der Maria sitzend, faßt mit der Rechten vorn ihren Mantel, mit der Linken ihre rechte Hand.[3]) Dieselbe Phase auch bezeichnen die, wie mir dünkt, unter Giotto's Einfluß entstandenen Madonnen der Cosmaten in S. Maria in Araceli, S. Maria in Trastevere und S. Maria maggiore in Rom.[4])

Im Allgemeinen läßt sich sagen, daß die Schule Giotto's im Laufe des XIV. Jahrhunderts das zärtliche Verhältniß der Mutter zum Kinde nicht gerade in besonders neuer Weise zu schildern versucht, machen sich auch Fortschritte bemerkbar. Taddeo Gaddi zuerst, dessen Bild in Berlin noch eine Giotto's Bilde in Assisi verwandte Auffassung zeigt, läßt auf seinen Gemälden in S. Felicità

---

[1]) Phot. Alinari. Daß das Kind die Mutter vorn am Gewande faßt, ist gleichfalls wohl ein neuer Gedanke Giotto's.

[2]) Maria hat ein weißes, um das Kinn gebundenes Kopftuch. Dies entlehnte der Bolognese Vitalis in seinem Bilde von 1345.

[3]) Stilistisch, in der Zeichnung, erinnert es sehr an Giotto's Madonna in der Oberkirche zu Assisi, ist aber etwas später entstanden.

[4]) Die letzte abgeb. bei Cicognara: Storia della scultura. Venedig 1816. I, Taf. 20.

zu Florenz, in S. Giovanni zu Pistoja und in S. Pietro a Megognano bei Poggibonsi das Kind mit einem Vogel spielen, ein Motiv, das, fast zu gleicher Zeit von Pietro Lorenzetti (Bild in der Akademie zu Siena), von Nino Pisano in den ihm zugeschriebenen Statuen in S. Maria novella und im Museum zu Arezzo, dann von Stefano Florentino (?) und Agnolo Gaddi gebracht, bald sehr beliebt wird.[1]) Jener Stefano aber hat in dem jetzt zerstörten kleinen Tabernakel beim Ponte alla Carraja in Florenz nach Vasari's Beschreibung eine eigenthümliche, sonst im XIV. Jahrhundert gar nicht wiederkehrende Komposition gegeben: der nähenden Maria reicht der bekleidet sitzende Christusknabe einen Vogel. Eine von Rosini nach einem Bilde im Privatbesitz zu Pisa gegebene Abbildung zeigt eine ganz übereinstimmende Darstellung: Christus sitzt links auf niedrigem Schemel neben Maria, die sich eben im Nähen eines Röckchens unterbricht, und reicht ihr den Vogel und Kirschen. Oben fliegen zwei anbetende Engel.[2]) Einen Fortschritt und originelle Auffassung bezeichnen einige Giovanni da Milano zugeschriebene Bilder, welche, die einzigen Beispiele des XIV. Jahrhunderts, das Kind halbnackt (nur von einem Tuche bekleidet) und besonders lebendig bewegt darstellen. Auf der Lunette von S. Niccolò in Prato steckt es nach Kinderart den Finger in den Mund.[3]) Eine Blume hält es auf dem Altarbild Bernardo Daddi's in der Akademie zu Florenz. Daneben findet sich wohl auch ein Zettel in seiner Hand.[4]) Das Altarwerk eines Giovanni da Rimini von 1345 in der Gallerie zu Urbino zeigt es im Begriffe, der Mutter auf den Schooß zu klettern.

Sehen wir also auch in Florenz ein entschiedenes Streben nach Natur und Wahrheit, so hat doch gleichzeitig die sienesische Malerei

---

[1]) Stefano: Rosini Bd. II, 127. — Bernardo Daddi: Großes Altarbild in der Akademie, Florenz. Phot. Brogi. — Agnolo Gaddi: S. Spirito, Florenz. Rosini II, 166. — Ders. ebendas.: Maria mit Kind, Giotto zugeschrieben. Alinari. — Vergl. auch Lippo Dalmasio. Bologna, S. Domenico. — Giovanni da Pisa. Rosini Taf. XII. — Spinello: Akademie, Florenz u. a. mehr. Später namentlich in der umbrischen Schule.

[2]) Vasari I, 451. — Rosini II, 12. Diese Kopie (?) stammt der Zeichnung nach aus dem XV. Jahrhundert. Bild in Prato, Gallerie Nr. 18. Phot. Alinari.

[3]) Phot. Alinari. — Vergl. auch Bild im Klosterhofe von S. Maria del Carmine in Florenz. Hier streckt Christus sehnend beide Händchen nach der Mutter aus.

[4]) Bild im Klosterhofe von S. Maria novella, das Crowe dem Gaddi, ich aber Giottino (Meister der Silvesterkapelle in S. Croce) geben möchte. Phot. Alinari. — Altarbild in Sakristeikapelle von S. Croce, wo über Maria die acht kleinen Figuren der Tugenden fliegen. Phot. Alinari.

viel entschiedener und freier die Anschauung der Zeit zum Ausdruck gebracht. Auf der einen Seite feiert sie in mächtigen, figurenreichen Kompositionen die Madonna als Königin des Himmels inmitten eines großen Hofstaates, auf der andern Seite als zärtliche Mutter, die für Nichts Blick hat als für ihren zarten Knaben. Duccio mit seiner großen Maestà im Dome gab das eine Vorbild: da schaarten sich in Doppelreihen von je sechs die Heiligen um den von Engeln umgebenen Thron. Weiter wird dann von Simone Martini und von Lippo Memmi in den Palazzi publici zu Siena und S. Gimignano die Komposition ausgebildet. Auf zierlich reichem gothischen Throne unter einem weitausgespannten, von acht die Stelle von Edelknaben vertretenden Engeln oder Heiligen gehaltenen Baldachin sitzt Maria, mit der Krone geschmückt, in kostbarem Brokatgewande: in Siena weicher und empfindungsvoller das Haupt etwas zu Christus neigend, bei Lippo Memmi steif und feierlich en face.[1]) Mit der Linken hält sie das bekleidete Kind stehend auf ihren Knieen. Es setzt ‚ganz en face' den rechten Fuß auf ihre Hand, segnet mit der Rechten und hält in der Linken einen Zettel. Zwei Engel stehen mit gekreuzten Armen zur Seite und schauen es an; in Siena sieht man außerdem, wie auf Giotto's Bilde in der Akademie, vorn zwei andere knieen, welche Schalen mit Blumen hochhalten. Links und rechts aber stehen in langer Reihe Heilige und hinter ihnen Engel. Man könnte glauben, einer feierlich abgemessenen höfischen Zeremonie beizuwohnen — so dachte sich etwa Berthold von Regensburg den Himmelshof! Recht als Königin spricht auch in der Inschrift Maria zu der Versammlung.

Aehnliche Auffassung zeigen die verschiedenen Statuen, welche Niccolò Pisano und seine Schule geschaffen. Von Sternen, dem Monde und Himmelsglorie umgeben hat sie, so viel ich weiß, zuerst Lippo Dalmasio auf einem Bilde in London (Nat. Gall. 152) dargestellt, etwa gleichzeitig auch jener Maler, der das Altarbild der Kapelle Rinuccini in S. Croce gemalt. Letzterer, der, offenbar ein schwächerer Meister als Giovanni di Milano, der Nachfolger Desselben in der Ausschmückung der Kapelle wird, umgiebt die Madonna mit Sternen und läßt ihre Füße auf dem Mond ruhen,

[1]) Phot. Lombardi. Abb. bei Lübke, Gesch. der it. M. I, 171. Mitteltheil des Bildes in Siena bei Dobbert in Dohme K. u. K. III, S. 25.

ein Motiv, das erst über ein Jahrhundert später zumeist in Deutschland beliebt wird. Diese Darstellungen bleiben aber ganz vereinzelt — erst am Ende des Quattrocento beginnen Künstler in Norditalien (Mantegna, Giovanni Bellini und Schüler) die Madonna in den Wolken häufiger zu malen an.

Neben jenen drei großen sienesischen Bildern sind uns eine Reihe von Werken aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts erhalten, welche mehrfach, meist fünfgetheilt in der Mitte die Mutter Gottes, zu den Seiten Heilige in halben Figuren darstellen. Gemeinsam ist den Madonnen die weiche, empfindungsvolle Neigung des Hauptes und das häufig schleierartige Kopftuch unter dem Mantel. Halb nach rechts gewandt halten sie mit beiden Händen das häufig halbnackte, bloß in ein Tuch gehüllte sitzende Christkind, das die Enden seines Gewandes aufrafft[1]) oder den Schleier der Mutter an sich zieht[2]) oder wohl auch Blumen hält.[3]) An solche früheren Werke lehnt sich auch Pietro Lorenzetti in seinem Bilde zu Arezzo[4]) an, während er auf anderen, wie denen zu S. Ansano bei Siena, in Cortona und in den Uffizien das Allgemeine der Komposition, den Thron und die nebenstehenden Engel jenen älteren Cimabue'schen Werken nachbildet.[5]) Der Fortschritt zeigt sich bei ihm darin, daß er, wie Giotto, das Kind die Mutter ansehen läßt; in Florenz faßt es dieselbe am Kinn[6]), in S. Ansano wendet es sich wie erstaunt zum h. Antonius.

Aber über diese Stufe geht Ambrogio Lorenzetti weit hinaus. Was die Franziskanerdichter mit den zartesten Worten gepriesen, das höchste Mutterglück, wagte er mit seinem Pinsel zu verbildlichen. Für die Franziskanerkirche in Siena hat er Maria gemalt, wie sie dem auf ihren Händen ruhenden, von weißem Tuche wenig umhüllten, kräftigen Kinde die Nahrung reicht. (Abb. 71.) Mit liebenden Augen sieht sie es an, recht wohlgemuth wendet Jesus in fröh-

---

[1]) Duccio's Richtung: Siena, Akad. 23.

[2]) Altarbild des Ugolino? Sakristei S. Croce. Nr. 6. Alinari 10859. — Segna: Castiglione Fiorentino. — Im Stile des Segna: Prato, S. Francesco. Alinari 11539. — P. Lorenzetti: Città di Castello, Gallerie.

[3]) Duccio's Richtung: Siena, Akad. — Simone Martini: Siena, Ak.

[4]) Pieve. Phot. Alinari.

[5]) Cortona, Kathedrale. Phot. Alinari. — Uffizien, Phot. Alinari.

[6]) So auch bei Simone Martini: Orvieto, Domopera. — Barnaba da Modena: Modena, Gall.

lichem Behagen von der Mutterbrust weg den Blick auf den Beschauer und stemmt die Beinchen gegen der Mutter Arm. Natürlichkeit oder Empfindung, man weiß nicht, was man mehr an diesem Bilde bewundern soll! Diese Maria lebte zu den Zeiten Ambrogio's in Siena. Hat er auch die folgenden Verse Jacopone's gekannt?

Maria, o wie ward Dir,
Als Du ihn so erseh'n,
Mußtest versengt Du da nicht
Vor Liebe ganz vergeh'n?

Hast Du verzehrt Dich selbst nicht,
Wenn Du ihn still beschaut,
In seinem Fleisch verhüllet
Die Gottheit selbst erschaut?

Wenn an der Brust er saugte,
Welche Lieb' that er Dir an?
Das Unermeßliche konnte
Die Milch von Dir empfahn?

Wenn Du die Brust ihm reichtest,
Und mit ihm scherztest froh:
Wurd'st Du nicht ganz verzehret
Von solcher Liebesloh?[1])

Das Motiv selbst war nicht ganz neu. An der Fassade von S. Maria in Trastevere, an den Bronzethüren von Ravello war es im XII. Jahrhundert schon behandelt worden, aber erst in dem uns beschäftigenden Zeitraum seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts gewinnt es größere Verbreitung. Eben um dieselbe Zeit wie Ambrogio's Bild mag das kleine Bild Lippo Memmi's in Berlin entstanden sein.[2]) Bald nachher tauchte die Darstellung der Madonna del Latte auch anderwärts auf. Nino Pisano stellt sie in einer Statue für S. Maria della Spina in Pisa dar, Lippo Dalmasio auf einem Bilde im Collegio di Spagna und einem andern bei Rosini abgebildeten, Barnaba da Modena auf einem Bilde in Ripoli und auf dem in S. Francesco zu Pisa befindlichen, Fra Paolo auf dem Gemälde der Gallerie zu Modena, ein dem Altichieri verwandter Meister in den Eremitani zu Padua, Spinello Aretino in S. Bernardo zu

[1]) III, 6. O vergin più che femina. Str. 25—28.

[2]) Gallerie N. 1072. Von ihm auch das gleiche Motiv in S. Agostino zu S. Gimignano.

Arezzo, ein Zeitgenosse von ihm in einer Terracotta über dem Seitenportal des Domes ebendaselbst. [1])

Aber Ambrogio hat der sienesischen Schule auch ein anderes schönes Vorbild in einem Gemälde der Akademie hinterlassen, auf dem sich Christus innig Wange an Wange an die Mutter schmiegt und sie umhalst [2]), ein Motiv, das überraschender Weise schon auf dem sehr mit Unrecht unbeachteten Diptychon des Berlinghieri in der Akademie zu Florenz erscheint. Solche zarte, weiche Empfindung entsprach der sienesischen Gemüthsart mehr als der florentinischen. Aber Siena gab sein Bestes schon im XIV. Jahrhundert und verharrte nun in der Folgezeit bei den altgewohnten Motiven, während in Florenz seit dem Beginn des Quattrocento mit der Kunst im Allgemeinen auch das Madonnenbild sich mehr und mehr vervollkommnet. Damals nämlich fängt man an, Christus ganz nackt darzustellen und findet neue Ausdrucksweisen für das Verhältniß zwischen Mutter und Kind. Mit Gentile da Fabriano und dessen kleinem Bilde in der Casa della pia misericordia in Pisa beginnt, wie Hettner bemerkt hat, jene Darstellung von der ihr Kind anbetenden Mutter, die gleichzeitig in Norditalien von Jacobello del Fiore (wohl unter dem Einfluß Gentile's) gebracht wird [3]), in der umbrischen Schule in den Werken Piero's della Francesca, Fiorenzo's di Lorenzo, Pinturichio's und Perugino's so häufig wiederkehrt und durch Baldovinetti, Luca della Robbia u. A. in Florenz eingebürgert wird. Filippo Lippi gesellt der Gruppe den kleinen Johannes zu, und so kommt die Zeit heran, in der Raphael seine ewig jungen Madonnen malt. So unendlich erhaben an Schönheit und Formvollendung dieselben über die oben betrachteten alten Bilder sind — in Einem stimmen sie mit jenen überein: in der Empfindung! Dasselbe Ideal, das Ambrogio Lorenzetti vorschwebt, das Ideal jener alten Franziskanerdichter, ist das Ideal Raphael's in seiner Jugendzeit. Zu Raphael's Madonnen del Granduca und di Casa Tempi, paßt ebensowohl wie zu Ambrogio's Bildern, was die Meditationes in einfach herrlichen Worten sagen:

---

[1]) Nino. Abb. Cicognara I, 12. — Lippo (1) Phot. Alinari 10561. (2) Rosini I, S. 20. — Auf die späteren Darstellungen einzugehen, würde zu weit führen.

[2]) Phot. Lombardi. — Das gleiche Motiv auf einem vielleicht älteren, dem Segna nahestehenden Bilde in der Akademie zu Lucca und auf einem späteren in Empoli's Kathedrale, das im Geschmacke des Bartolo di Maestro Fredi ist.

[3]) Bilder in Bergamo: Gall. I, 21 und Mailand: Brera 166.

„O Gott! Mit welcher Unruhe und Sorgfalt leitete die Mutter den Knaben, daß er des Kleinsten nicht entbehrte. Mit welcher Ehrerbietung und Vorsicht und mit welcher Scheu berührte sie ihn, den sie als ihren Gott und Herrn erkannte, hob sie ihn knieend auf und legte sie ihn in die Wiege. Mit welcher Fröhlichkeit, Vertrauen und mütterlicher Würde umarmte, küßte, drückte sie ihn süß an sich, wie freute sie sich an ihm, der ja ihr Sohn war. Wie oft vertiefte sie sich eifrig in den Anblick seines Antlitzes, jedes einzelnen Theils seines heiligsten Körpers! Wie ernst und schamhaft umhüllte sie mit Binden die zarten Glieder! Denn wie sie über Alles demüthig war, so war sie auch über Alles klug: so diente sie ihm emsig im Wachen und im Schlafen, als er ein kleines Kind noch war und als er erwachsen. Wie gerne nährte sie ihn! Kaum konnte es geschehen, ohne daß sie beim Nähren eines solchen Sohnes eine große, anderen Frauen so nicht bekannte Süßigkeit verspürte". [1])

Ueber der Mutter aber hat dann wieder Raphael ebensowenig, wie seine alten Vorgänger, wie Cimabue, Simone Martini, Giotto, die Himmelsherrscherin zu feiern vergessen. Auch ihm hat sie sich in aller Herrlichkeit auf dem Throne gezeigt — bis seinem Blicke selbst dieser, bis seinem Geiste Zeit und Raum entschwand, bis die sixtinische Madonna ward!

2. Die Legende der Maria und sonstige Mariendarstellungen. Es war nur eine natürliche Folge des Aufschwunges, welchen der Marienkultus nahm, daß neben den Madonnenbildern auch der Legende der Jungfrau von der Kunst eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde, und die Franziskaner scheinen auch hierfür die Anregung gegeben zu haben. Schuf doch in ihrem Auftrag Cimabue im Chor von S. Francesco zu Assisi den ersten bedeutenden Zyklus der letzten Ereignisse in Maria's Leben, wobei er sich allerdings für einzelne Darstellungen an ältere Vorbilder halten konnte. Giotto erzählt in Padua ihre Jugendgeschichte, in der jetzt übertünchten Kapelle der Tosinghi und Spinelli in S. Croce die Hauptereignisse ihres Lebens bis zur Himmelfahrt [2]), und seinem Beispiel folgten Taddeo Gaddi in der Baroncellikapelle, Giovanni da Milano in der Rinuccinikapelle zu S. Croce, Giottino

[1]) Kap. X, S. 524.
[2]) Vasari I, 374.

in dem ältesten Chiostro von S. Maria novella. Weiter Orcagna mit seinen Reliefs am Hochaltar zu Orsanmichele, und zwar schon im XV. Jahrhundert, aber stilistisch fast noch ein Trecentist, schilderte Taddeo Bartoli in S. Francesco zu Pisa und im Palazzo publico zu Siena, Ottaviano Nelli im Rathshause zu Foligno die wichtigsten Vorgänge.

Auf die Entwicklung der einzelnen Kompositionen einzugehen, ist hier nicht der Platz, nur auf zwei Darstellungen möge kurz hingewiesen werden: die Himmelfahrt und die Krönung Mariä.

Noch Cimabue hatte die erstere in der Weise dargestellt, daß man unten um das offene Grab die zwölf Apostel versammelt sieht, dahinter in drei steifen Reihen zahllose Heilige, oben aber Maria, wie sie liebend von Christus umfangen neben Diesem in einer Mandorla, die von vielen Engeln getragen wird, gen Himmel fährt.[1]) Die Schule von Siena hat daraus eine neue herrliche Komposition gemacht, indem sie den unteren Theil wegläßt und nur den Jubel der himmlischen Heerschaaren schildert, welche in ihrer Mitte die Jungfrau, in einer Glorie sitzend, gen Himmel tragen. Die ältesten Denkmale dieser Szene, die bis 1500 in Siena besonders beliebt bleibt, sind der reizende Lippo Memmi in der Münchner Pinakothek und ein vermuthlich nicht ihm, sondern Pietro Lorenzetti zuzuschreibendes ähnliches Bild der Akademie zu Siena. Die Darstellung Pietro's in der Apsis der Pieve von Arezzo kann man sich nur aus der Beschreibung Vasari's (I, 474) in Gedanken ähnlich rekonstruiren. Sienesischen Einfluß verräth auch die von Vasari fälschlich dem Simone Martini zugeschriebene Darstellung im Campo santo zu Pisa, die, wie ich glaube, von Francesco Traini gemalt ist, und Orcagna's Relief in Orsanmichele.[2]) Das Hauptmotiv bildet immer der frohe Festesreigen der singenden und musizirenden Engel, wie er von Jacopone in einem herrlichen Liede geschildert wird, nur daß auf den Bildern der Augenblick des Emporschwebens zum Himmel, im Gedichte der Eintritt in den himmlischen Hof selbst — nicht unähnlich dem Fresko Cimabue's — wiedergegeben ist.

---

[1]) S. S. 226. Aehnlich in der Komposition (nur die Heiligen sind weggelassen), ist das alterthümliche, aber sicher in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunders entstandene Fresko in der Unterkirche in Subiaco. D'Agincourt CXXVI, 4.

[2]) In Siena selbst und Umgebung begegnet man häufig solchen Bildern.

Laßt frohe Lieder, süße Melodieen
Uns Alle weihn der niederen Maria.

Maria niedrig hob sich in den Himmel,
Ein Fest begehn die Engel dort im Ew'gen,
Sie Alle neigen sich, sie Alle eifern,
Recht höfisch fein die Königin zu ehren.

O süße Kön'gin, heil'ge Kaiserin,
Du einz'ge unter Frauen, holder Phönix,
Laß schmecken mich mit Dir, was Du genossen,
So wie man sagt, als auf dem Weg Du warest.

Als Du verlassen diese dunkle Erde,
Froh Dir entgegen kam der große König,
Da flohen alle Feinde in die Tiefe,
Da sie erfüllt die Prophezeiung sahen.

Getreue Ihr der freudenreichen Jungfrau,
Eilt schnell dahin, bevor sie noch entschwunden,
Und kündet es den reinen Schaaren droben,
Daß zu Maria's Preise sie sich rüsten!

Aufmerkend steht ein Jeder, heit'res Lachen
Bereit auf seinem Antlitz, schweigend wartend.
Doch wie Du kommst, ertönt es: Friede! Friede!
Maria Dir, Du glücklich sel'ge Jungfrau.

Die heil'gen Tugenden, Erzengel, Engel
Als erste Schaaren kommen Dich zu grüßen,
Demüthig beugten sie vor Dir sich Alle
Und riefen: Heil der niederen Maria!

Die Herrlichkeiten und die sel'gen Mächte,
Die Fürstenthümer auch im Bund der Liebe,
Wer sie umschlungen alle so gesehen,
Der hörte nimmer auf, zu benedei'n Dich!

Die Königin geht mitten durch die Throne,
Den Cherubim vorbei eilt die Seraph'sche,
Mit all der Schaar bringt süße Dankesworte
Die göttlich hehre Frau dem Weltenschöpfer.

Ihr Seraphim versenkt in große Liebe,
Ihr wandeltet für sie die süßen Verse:
Statt Sanctus, Sanctus tönte Sancta, Sancta
Von Euren Lippen nach dem Wunsch des Herrn.

Des empire'schen Himmels weite Straßen
Durcheilte Gabriel entflammt vom Feuer,
Der sel'ge Bote, rief zu Dem und Jenem:
Sie ist's, der ich die hohe Botschaft brachte!

Und die Propheten frohes Fest begingen,
Sie kamen jubelnd Alle, sie zu grüßen,
Und David sang, denn vom Gefängniß hatte
Sie Alle ja befreit die reine Jungfrau.

Die Patriarchen festgeschlossen standen
In Reih und Glied geschaart mit ihrem Banner,
Und als den großen Lichtschein sie gewahrten,
Verließ ein jeder eilend seinen Posten.

Von allen Chören warst Du da umgeben,
Mit süßem Sang erfaßt und aufgehoben,
Und an die Seite Deines Sohnes setzten
Sie Dich und ehrten Dich als ew'ge Göttin.

Maria süße, mildgesinnte, fromme,
Mit Dank verherrlicht von so hehren Schaaren,
Wer Dich nicht lobt, der hat den Weg verloren,
Zu Psalmensang nach oben zu gelangen.[1])

Alle Herrlichkeit des Himmels, Gesang und Saitenspiel der Engel, ein dichtes Gedränge der Heiligen umgiebt aber auch die Krönung der Maria. Das arme irdische Weib wird zur Herrscherin des Himmels und der Würde theilhaftig, auf gleichem Throne mit dem Herrn zu sitzen. Noch auf dem Mosaik in S. Maria in Trastevere erscheint sie ruhig thronend neben dem sie umfassenden Christus. Die erste Darstellung der Krönung der Maria aber ist Torriti's Mosaik in S. Maria maggiore vom Jahre 1295. Und gerade dieses Werk verdankt dem Franziskanerpapst Nicolaus IV. und dessen Kardinal Colonna seine Entstehung und reiht zuerst die beiden Heiligen Franz und Antonius von Padua ebenbürtig unter die alten Apostel Paulus, Petrus, Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten ein. In alterthümlicher Weise noch sitzen Mutter und Sohn beisammen. In der Linken hält Letzterer das offene Buch, mit der Rechten setzt er Maria, die erstaunt die Hände öffnet, die Krone auf. Eine Schaar kleiner Engel fliegt rechts und links unterhalb des mächtigen Thrones, in gleichen kleinen Verhältnissen stehen steif links und rechts die Heiligen.[2]) Einen Fortschritt bezeichnet das angeblich von Gaddo Gaddi komponirte Mosaik über dem Mittelportal im Dom zu Florenz. Hier hat sich

[1]) B. III, 21. Canti giojosi e dolce melodia.

[2]) Abb. Gutensohn u. Knapp, Taf. 46. — Valentini: La patriarcale basilica Liberiana 1839, Taf. 55. — D'Agincourt. Taf. XVIII, 18. — Lübke: Gesch. d. M. I, S. 96.

Christus der Maria zugewandt, welche die Arme über der Brust kreuzt und die Rechte erstaunt bewegt, und setzt ihr mit der Linken die Krone auf, während er sie mit der Rechten segnet. Die vier Evangelistensymbole umgeben den Thron und zu beiden Seiten befinden sich musizirende Engel.[1]) Zu ihrem vollen Rechte aber verhilft erst Giotto der neuen Komposition auf seinem fünftheiligen Altarbilde der Capella Baroncelli in S. Croce zu Florenz. Da drängt sich hinter den knieenden musizirenden Engeln die unzählbare Menge der Heiligen um den Thron, auf dem der jugendlich ideale Christus, nach dem Vorbilde von Gaddi's Mosaik nach links gewandt, mit beiden Händen der sich neigenden Maria, welche die Hände kreuzt, die Krone aufsetzt. Das merkwürdige Bild trägt recht deutlich, wie jene Madonnen Simone Martini's und Lippo Memmi's, das Gepräge einer höfischen Zeremonie und wird darin, wie in der Komposition, namentlich der Hauptgruppe, bestimmend für die zahlreichen gleichen Darstellungen des XIV. Jahrhunderts. So zunächst für das dem Ugolino da Siena zugeschriebene Altarwerk in der Akademie von Florenz, für Giottino's Fresko in der Unterkirche von Assisi, das Bildchen Bernardo's da Firenze in Berlin (1064) und in der Folge für viele andere. Dagegen hält sich Barna's Bild am Tabernakel in S. Giovanni in Laterano mehr an die ältere einfache Weise, nach welcher Christus nur mit Einer Hand die Krone hält.[2]) Höfisches Ceremoniell, aber in etwas von Giotto verschiedener Weise, kennzeichnet auch die Handlung auf einem von d'Agincourt publizirten Bilde des Barnaba da Modena. Hier kniet Maria inmitten von musizirenden Engeln vor Christus, der unter einem Baldachine sitzt. Knieend wird Maria auch auf bolognesischen Bildern des Jacobus Pauli und Vitale dargestellt[3]), während in Toscana dies Motiv zuerst von Fra Filippo im Dom zu Spoleto eingeführt wird. Mehr einer Kirchenversammlung als einem Hofstaat aber gleicht die Menge der perspektivisch reihenweis angeordneten, auf Bänken sitzenden Heiligen, die auf dem Fresko eines unbekannten Meisters in der IV. Kapelle links in S. Petronio zu Bologna der Krönung beiwohnen. Diese wird im Beisein des

[1]) Phot. Alinari.

[2]) D'Agincourt T. CXXVII.

[3]) Jacobus Pauli: Bologna, S. Giacomo maggiore. Vitale: Bologna, S. Salvatore. Malvasia: Felsina pittrice I, S. 8 spricht von einer „Incoronata" vom Jahre 1244, die sich im Refektorium von S. Francesco zu Bologna befunden habe.

dahinter thronenden Gottvaters in der Höhe vollzogen, inmitten zahlloser Schaaren von Engeln.[1])

Indessen hier wie auch sonst sollte nur die erste Entwicklung der neuen Komposition angedeutet, nicht ein vergleichendes Studium derselben vorgenommen werden. Wichtig aber ist es, zu betonen, daß seit Torriti's Mosaik immer wieder und ganz besonders die Krönung Mariä für den Schmuck der Franziskanerkirchen bestimmt gewesen ist, so daß sich die Annahme nicht zurückweisen läßt, die Franziskaner hätten zuerst die Idee dieses himmlischen Vorgangs erfaßt und verbreitet.[2])

Nicht das Gleiche läßt sich von einigen andern Mariendarstellungen sagen, die auch um 1300 entstanden sind und kurz hier erwähnt werden müssen. Da ist zunächst die Reihe jener Misericordiabilder zu nennen, auf denen Maria als Himmelskönigin auftritt, wie sie ihren Mantel ausbreitet über knieende Mönche und Laien. Das älteste mir bekannte ist das von einem Schüler Lippo Memmi's gemalte, im Dome zu Orvieto befindliche und das ähnliche Gemälde auf dem Hauptaltar von S. Maria della Misericordia zu Arezzo. Aus derselben Zeit aber stammen auch eine Reihe von Reliefs mit derselben Darstellung. Eine andere Komposition, die im XIV. Jahrhundert mit Bildern des Agnolo Gaddi in Figline bei Prato (via Cantagallo), eines späten Giottisten in S. Francesco zu Pescia, des Luca Thome in der Akademie zu Siena und des Gennaro di Cola in der Gallerie zu Neapel auftaucht, ist die der Anna selbdritt. Anna hält Maria auf ihrem Schooße, diese das Christkind. Steif, wie Agnolo Gaddi die Gruppe gegeben, erscheint sie auch auf Masaccio's Bilde in der Akademie zu Florenz. Mit Sansovino's Gruppe in S. Agostino zu Roma und mit Lionardo's herrlichem Bilde im Louvre erreicht sie die Höhe der Vollendung.

Eher als von diesen ließe sich von gewissen Darstellungen der Maria als Fürbitterin, die nur in der umbrischen Kunst vorkommen, behaupten, daß sie speziell den Franziskaneranschauungen und zwar den späteren des h. Bernhardin von Siena entsprossen sind. Ich meine speziell jene Pestbilder des XV. Jahrhunderts, auf denen Maria den erzürnten Heiland abhält, die Pfeile des Ver-

[1]) Phot. Alinari.

[2]) Jene Madonnenbilder, auf denen über Maria's Haupt zwei eine Krone haltende Engel schweben, scheinen erst im XV. Jahrhundert sich zu verbreiten.

derbens auf das Volk abzusenden, wie deren eines von Buonfigli in S. Francesco, ein anderes in S. Fiorenzo zu Perugia hängt.

Zu jener Zeit auch erscheinen — allerdings ganz vereinzelt und nur in Umbrien — sehr eigenthümliche Kompositionen, die lebhaft an jene oben erwähnten Lieder des XIV. Jahrhunderts, die ‚Kontraste' zwischen Maria und Teufel, erinnern: Maria entreißt durch ihre Intervention den Krallen des Satans ein gefährdetes Kind, das dessen angsterfüllte Mutter vergeblich vor Jenem zu retten versucht. Derartige Bilder sind mir eines von Niccolò Alunno in der Gallerie Colonna zu Rom, ein anderes von Melanzio in der kleinen Sammlung von S. Leonardo zu Montefalco und ein drittes von Gerino da Pistoja in S. Agostino zu Borgo San Sepolcro vorgekommen.

Noch ließen sich wohl einige andere eigenartige Mariendarstellungen hier anführen, doch würde dies ohne eine besondere Berücksichtigung gerade der Franziskaneranschauungen geschehen. Alles, was wir besprochen, reicht vollauf hin zu erkennen, welche höchste Anregung der Marienkultus durch Franz und seinen Orden erhalten. Man darf wohl kühn behaupten, daß die beiden Idealauffassungen der Maria, so wie sie für die ganze Renaissancekunst bestanden, für alle Zeiten künstlerisch bestehen werden: das Ideal der liebenden irdischen Mutter und das Ideal der königlichen Herrscherin des Himmels, von den Franziskanern in Dichtung und Predigt zuerst allgemein gültig ausgesprochen und verherrlicht worden sind. Damit aber hatte die italienische Kunst ihr höchstes Ideal erhalten.

Anhang: Ueber einige Heiligen- und Legendendarstellungen.

Neben der Passion Christi, den letzten Dingen und dem Leben der Maria, neben den Legenden der Ordensheiligen namentlich des Antonius von Padua und der Chiara, dann auch des Bernhardin von Siena finden wir als künstlerischen Schmuck der Franziskanerkirchen noch einige andere zyklische Darstellungen, die wenigstens kurz genannt zu werden verdienen, mit Vorliebe verwerthet. Zunächst hängt es mit der mystischen, von Bonaventura verbreiteten Anschauung des Franziskus als siebentem Engel der Apokalypse, von der oben (S. 96 ff.) schon gesprochen worden ist, zusammen, daß die Minoriten eine besondere Verehrung für den heiligen Michael hatten. So malte schon Cimabue in der Oberkirche von

Assisi die auf Diesen bezüglichen Begebenheiten der Apokalypse, so schilderte er dessen Legende in zwei großen Wandgemälden später in einer Kapelle von S. Croce in Florenz. Vermuthlich bezogen sich auch die apokalyptischen Bilder, die Giotto nach Vasari in S. Chiara in Neapel schuf, auf den Erzengel.[1]) Später schmückte Spinello eine Kapelle mit Fresken, die Michael's Legende zeigen, in S. Francesco zu Arezzo.

Der andre Stoff ist die Legende vom heiligen Kreuze, deren künstlerische Verherrlichung von dem Kreuzeskultus der Franziskaner hervorgerufen wurde. Agnolo Gaddi hat sie im Chor von S. Croce, Cennino Cennini in einer Seitenkapelle von S. Francesco zu Volterra, endlich Piero della Francesca in S. Francesco zu Arezzo dargestellt.

Neben diesen beiden, recht eigentlich in den Minoritenkirchen einheimischen Zyklen, findet man in denselben auch mit Vorliebe den beiden Johannes und der Magdalena, dem Nikolaus und Antonius gewidmete und mit Darstellungen aus deren Legenden geschmückte Kapellen.

[1]) Vasari I, 390.

DRITTER ABSCHNITT

DIE ALLEGORISCHEN DARSTELLUNGEN

Mit dem Einflusse, den die Franziskanermystik auf eine neue künstlerische Auffassung der christlichen Legende ausgeübt, hat sie noch nicht ihre vollen Kräfte ausgegeben. Nicht allein die großen Träger der christlichen Ideen hat sie aus dem Himmel auf die Erde zurückgeführt, sondern den Ideen selbst Fleisch und Blut, ihnen, um sie besser verstehen zu können, ein menschliches Aussehen verliehen. Das war nun freilich nichts Neues. Neben die Symbole, auf welche anfangs die christliche Kunst ganz beschränkt war, traten bald, theilweise direkt an die Antike sich anlehnend, theilweise selbstständig erfunden, Personifikationen physisch-mythologischer Art und ethischer Begriffe.[1]) Das Verdienst der neuen volksthümlichen Mystik liegt nun darin, daß sie, bestrebt, dem Volke abstrakte Begriffe möglichst handgreiflich verständlich zu machen, bemüht ist, dieselben durch allgemein verständliche, anschauliche Bilder zu ersetzen. Damit hat sie der Kunst einen reichen Stoff, wenn auch nicht zugeführt, so doch leichter verwerthbar zubereitet. In dem Grade als die Personifikationen zunahmen, nahmen die Symbole ab. Der außerordentliche Reichthum von allegorischen Darstellungen der Tugenden und Laster, der uns namentlich an den Grabdenkmälern des XIII. und XIV. Jahrhunderts entgegentritt, hängt innig mit der neuen naturfreundlichen Anschauung zusammen. Wie weit die Bettelmönche im Einzelnen diesen Geschmack befördert, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen;

[1]) Vgl. darüber Piper: Mythologie der christlichen Kunst. Weimar 1851. — J. B. Pitra: Spicilegium Solesmense. II, 111. Paris 1855. — Otto: Hdb. d. Kunst-Arch. V. Aufl. I, S. 481 ff., 499 ff.

daß es geschehen, kann man wohl daraus vermuthen, daß weitaus die größte Mehrzahl der Denkmäler, deren ständiger Schmuck die allegorischen Frauengestalten sind, sich in den Bettelmönchkirchen befindet. Eine andere durchaus volksthümliche Allegorie, diejenige des ‚Herrscher Tod', hat, wie in einem besonderen Kapitel ausgeführt werden soll, von dem Franziskanerthum ihren Ausgang genommen. Neben diesen eigentlich volksthümlichen Personifikationen aber entstehen besondere Allegorieen innerhalb der Klostermauern, die, bloß für die Ordensangehörigen erfunden, im Besonderen auch nur für Diese verständlich waren und blieben. Es sind sinn- und beziehungsreiche bildliche Darlegungen bestimmter dogmatischer Anschauungen oder mystischer Vorgänge, gewissermaßen Illustrationen eines Textes, der uns meist nicht erhalten ist, dessen allgemeinen Inhalt wir aber mit unserer Kenntniß der Zeit ungefähr errathen können. Was bei den Franziskanern Allegorieen der Ordensgelübde waren, waren bei den Dominikanern Allegorieen auf die Thätigkeit des Ordens. In S. Francesco zu Assisi einerseits, in S. Maria novella zu Florenz andrerseits haben sie ihre größte künstlerische Verherrlichung gefunden. Aber die Kunst hat mit dem zähen, widerstrebenden Stoffe wenig anzufangen gewußt. Sie sträubte sich, zur Magd der Herrin Wissenschaft zu werden, auf ihr edelstes Vorrecht, allgemein verständlich zu sein, zu Gunsten denkender, aber nicht empfindender Einzelner zu verzichten. Wo immer an das Gefühl und damit an die große Masse appellirt wurde, wie mit der Darstellung der Vermählung des Franz mit der Armuth, durch welche ein an sich unschwer verständlicher Vorgang geschildert werden sollte, athmete sie auf und machte sich die Pflicht zum Vergnügen. Im Allgemeinen aber kann man sich eines Gefühles des Bedauerns nicht erwehren, sieht man sie in vergeblichem Kampfe mit den Fesseln, die ein anscheinend herzloses Mönchthum ihr angelegt hat. Und doch, bedenkt man, was dieses ihr Gutes erwiesen, wie es selbst die Kunst erst befreit hat, so wird man beruhigt sich sagen: der Tribut, den die Kunst in den Klosterallegorieen ihren Befreiern darbringt, steht in gar keinem Verhältniß zu der Größe der genossenen Wohlthaten.

Im Folgenden werden zunächst die Klosterallegorieen der Franziskaner, nämlich die Allegorieen der Ordensgelübde und die Kreuzesallegorieen, dann die volksthümlichen Allegorieen des Todes besprochen werden.

I. Die Allegorieen der Franziskaner-Gelübde und der Triumph des Heiligen Franz.

Ueber dem Grabe des Heiligen in der Unterkirche zu S. Francesco hat Giotto an den vier Feldern des Kreuzgewölbes die drei Gelübde des Ordens: die Armuth, den Gehorsam, die Keuschheit, sowie die Glorie des Franziskus dargestellt. Jedes Bild ist von einem mit Laubwerk geschmückten Rahmen umgeben, in dem viereckige Medaillons mit Brustbildern von Engeln sich befinden.

1. Die Armuth.

Das Bild stellt die Verlobung des Franziskus mit der Armuth dar. (Abb. 72.) In der Mitte auf felsigem Boden steht in Dornengestrüpp die hagere, mit einem zerfetzten und geflickten, von einem Stricke gegürteten Gewande bekleidete Figur der heiligen Armuth. Ueber ihr blühen Rosen und Lilien. Kraftlos, wie gebrochen hängen ihre Flügel herab, das ernste Gesicht mit den ältlichen Zügen trägt die Spuren von Leiden und Entsagung. Mit ruhigem, aber scheuem Blick schaut sie auf Franz, der, freundlich und liebevoll ihr begegnend, links herantritt und ihr an den vierten Finger der rechten Hand den Ring ansteckt. In der Mitte zwischen Beiden, etwas dahinter, steht Christus, der in Sinnen verloren den Arm der Braut dem Freunde zuführt. Rechts von ihr stehen zwei Frauen, die vordere einen Kranz und drei Flammen im Haar, in der Rechten ein Herz haltend: ‚die Caritas', die hintere, die eine Handbewegung macht, als hätte sie eben der Armuth den Ring gegeben, den diese in der Linken hält: ‚die Spes'. Eine gedrängte Schaar von großen Engeln wartet hinter Franz und den Tugenden, ernst und aufmerksam den Vorgang betrachtend. In der Mitte unten bellt ein Hund die Armuth an, ein Knabe holt mit der Rechten aus, sie mit einem Steine zu werfen. Ein anderer schlägt mit einem Stabe nach ihr. Im Vordergrunde links faßt ein Engel einen Jüngling am Arme, der eben einem greisen Bettler seinen Mantel schenkt, und weist ihn auf den feierlichen Vorgang hin. Entsprechend sucht ein anderer Engel rechts einen vornehmen Mann, der einen Falken auf der Hand trägt, zu bewegen, an dem Vorbild des Franz sich ein Beispiel zu nehmen, doch vergebens, denn er macht eine verächtliche Handbewegung. Auch seine zwei Gefährten zeigen sich ungerührt. Der eine, im Begriffe fortzugehen, schaut scheu zurück

und umschließt ängstlich mit beiden Händen seinen Geldbeutel, der andere dahinter, ein Mönch, scheint ihn mit scheelen Blicken anzusehen und faßt sich mit einer krampfhaften Bewegung an die Brust. — In der Höhe aber über der Mittelgruppe fliegen zwei Engel gen oben. Der links trägt ein Gewand und einen Beutel, der rechts das Modell eines thurmartigen Gebäudes mit einem Garten. Die Hände Gottes langen von oben herab, die Gaben in Empfang zu nehmen.

Im Rahmen unterhalb des Bildes sind folgende Verse eines Hymnus undeutlich, zum Theil zerstört zu lesen:

_ _ _ sic contemnitur
dum spernit mundi gaudia
veste vili contegitur
Querit celi solatia
_ _ tur duris sentibus
mundi carens divitiis
rosis plena virentibus
— — — — — —
_ _ _ _ _ _ _ _ ant
celestis spes et caritas
et angeli coadjuvant
ut placeat necessitas
hanc sponsam Christus tribuit
Francisco ut custodiat
nam omnis eam re (spuit)
— — — — — — [1])

Ueber die eigentliche Bedeutung des allegorischen Vorganges können wir keinen Augenblick im Zweifel sein, hätten wir selbst nicht die feierlichen Strophen Dante's erhalten, in denen er die Entsagung des Franz und seine Verachtung aller irdischen Güter feiert:

Denn mit dem Vater stritt er, jung an Jahren
Für eine Frau, vor der der Freuden Thor
Die Menschen fest, wie vor dem Tod verwahren.
Bis vor dem geistlichen Gericht und vor
Dem Vater sie zur Gattin er sich wählte,
Und täglich lieber hielt, was er beschwor.
Sie, Deß beraubt, der sich ihr erst vermählte,
Blieb ganz verschmäht, mehr als elfhundert Jahr,
Da bis zu diesem ihr der Freier fehlte.

[1]) Es glückte mir, diese bis jetzt nicht beachteten Inschriften wenigstens theilweise zu entziffern, mit Hülfe jener alten Manuskriptbeschreibung im Archive, die sie ihrerseits schon unvollkommen und fehlerhaft wiedergiebt.

Obgleich durch sie Amiklas in Gefahr
So sicher ruht, als Dessen Stimm' erklungen,
Des Mächt'gen, der der Erd' ein Schrecken war;
Obgleich sie standhaft, kühn und unbezwungen,
Als selbst Maria unten blieb, sich dort
An Christi Kreuz zu ihm emporgeschwungen.
Allein nicht mehr in Räthseln red' ich fort:
Franziskus und die Armuth sieh in ihnen,
Die dir geschildert hat mein breites Wort.
Der Gatten Eintracht, ihre frohen Mienen
Und Lieb' und Wunder und der süße Blick
Erweckten heil'gen Sinn, wo sie erschienen.[1])

Wer diese Verse liest, möchte wohl mit Schnaase geneigt sein, in ihnen das Vorbild zu sehen, an das sich Giotto gehalten. Indessen hat Dobbert mit Recht darauf hingewiesen, daß das Bild von der ‚Vermählung der Armuth mit Franz' schon lange vor Dante eine weite Verbreitung gehabt habe, daß die Verse, wie das Fresko, von einander unabhängig auf eine dem ganzen Orden geläufige Vorstellung zurückgehen dürften.[2]) Ob diese durch Franz selbst begründet worden ist, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen. Indessen ist es sehr möglich! Jene von Franz vor Innocenz III. erzählte Parabel von dem armen Weibe, das, in der Wüste lebend, ihre Kinder dem königlichen Gatten zuschickt, der sie freudig aufnimmt, hat Hase in Uebereinstimmung mit einer Erklärung in den Schriften des Franz, so gedeutet: die arme Frau sei die Armuth selbst, der König Christus, und unter den Söhnen seien die Apostel, Anachoreten und Mönche zu verstehen. Das ist wohl sehr einleuchtend, mag auch jene Erklärung ganz zweifellos, wie mir scheint, mit Unrecht dem Franz selbst zugeschrieben werden, da doch Thomas von Celano in der II. Legende und die ‚tres socii' noch in der armen Frau den Franziskus selbst, in den Söhnen die fratres minores sehen.[3]) Auch das bleibt zweifelhaft, ob das Gebet zur Erlangung der Armuth, das in den Opera sich befindet, von Franz selbst ist. Es beginnt: „Die Armuth ist die Königin Aller. Mein frommer Herr Jesus Christus, erbarme Dich meiner und der Herrin Armuth; denn auch ich werde von Liebe zu ihr gequält und kann ohne

[1]) Paradies XI, Ges. 58—84. Uebers. Streckfuß.

[2]) Schnaase: Gesch. d. K. VII, S. 37. — Dobbert: Giotto. Dohme: K. u. K. III, S. 10 ff. — Auch Woltmann-Woermann: Gesch. d. M. I, S. 430.

[3]) Hase, F. v. A. S. 39. — Francisci opera S. 84. — Th. II, Leg. I, 11, S. 30. — T. s. cap. IV, S. 736. — Bon. Cap. III, S. 749.

sie keine Ruhe finden. Mein Herr, Du weißt es, der Du mich in sie hast verlieben lassen. Aber sie sitzt in Traurigkeit, von Allen vertrieben, „die Herrin der Völker ist gleichsam zur Wittwe geworden;“ niedrig und verächtlich, sie, die doch die Königin aller Tugenden; auf einem Misthaufen sitzt sie und klagt, daß alle ihre Freunde sie verachtet haben und zu Feinden geworden sind; und sie zeigen so, daß sie selbst schon lange Ehebrecher geworden, nicht Gatten mehr sind.“ [1])

Das Bild von der Vermählung selbst läßt sich mit Bestimmtheit zuerst in der II. Legende des Thomas nachweisen, in der es heißt: „Sie, die Vertraute des Sohnes Gottes, die schon lange von dem ganzen Erdkreise vertrieben, sucht er und trachtet danach, sich ihr in unwandelbarer Liebe zu verloben. So ward er zum Liebhaber ihrer Gestalt und verließ nicht allein Vater und Mutter, daß er inniger an ihr hänge und sie beide Eines wären im Geiste, sondern ließ auch alles ihm Eigene fahren. Dann umfängt er sie in keuscher Umarmung und duldet es selbst nicht eine Stunde, nicht ihr treuer Gatte zu sein.“ [2]) Bonaventura nimmt diese Schilderung auf, und bald nachher findet sie einen Widerhall in Jacopone's Liedern. In dem einen derselben: ‚San Francesco sia laudato‘, begegnen sich Franz und die Armuth im Walde:

Als er in einen Wald getreten, nähert sich ihm plötzlich die Armuth, in Gestalt eines ehrbaren Weibes, mit verklärtem Körper. Ruhelos erscheint sie ihm, wie eine verschmähte Frau, einsam und ermüdet ging sie, denn sie war schon viel gewandert. Als sie ihn erblickt, tritt sie an seine Seite, aber Franz zieht sich zurück und klagt sich selbst der Sünde an, daß man ihn so allein getroffen habe. Denn er glaubte, als sie sich auf ihn zubewegte, sie sei ein Weib, und erschrak heftig vor Scham bei dem Gedanken, sie suche ihn auf. Dann grüßte er sie: „Göttliches Feuer vom heiligen Geiste entflammt möge Dich brennen!“ Sie erwidert: „Bruder, freundlich klingt Dein Gruß. Sag' aus welchem Grunde Du so allein gehst?“ Und er: „Armuth zu suchen bin ich ausgegangen, denn den Reichthum habe ich von mir geworfen. Nun will ich so lange gehen und sie rufen, bis ich ihr begegne.“ Es folgt nun ein Zwiegespräch, in dem die Armuth sich zu erkennen giebt. Franz preist die glückliche Stunde, sie aber ermahnt ihn, nicht zu

[1]) Opera. P. I. Oratio de obtinenda paupertate.

[2]) III, 1, S. 90. Danach Bon. cap. VII, S. 760. — Auch sonst öfters, z. B. III, 16. S. 112.

früh zu frohlocken, denn trotzdem, daß sie mager und müde, sei sie doch schwer zu tragen. Aber seinem Drängen vermag sie nicht zu widerstehen und sie verlangt endlich, daß er sie zur Frau nehme. Mit ihr aber müsse er sich auch ihrer sieben Schwestern annehmen. Das sind die Caritas, der Gehorsam, die Demuth, die Enthaltsamkeit, die Keuschheit, die Geduld, endlich die Hoffnung, die ihre ‚Cameriera und Messagiera' sei. Als Franz es freudig verspricht, fordert sie ihn auf, in beständiger Eintracht mit ihr zu leben, und verheißt ihm endlich, daß er in ihrer und der Tugenden Gesellschaft zu Christo gelangen werde.[1])

Lebhafter als Dante's Verse gemahnt diese Schilderung an Giotto's Bild. Von den sieben Begleiterinnen sind wenigstens zwei: die Caritas und ‚die Dienerin und Botin' Hoffnung erschienen. Dazu aber hat sich die Schaar der Engel gesellt. Der tiefe Sinn, der darin liegt, daß gerade die Liebe und die Hoffnung als tröstende Freundinnen der Armuth beistehen, wird Niemand entgehen. Auch der Haß der Welt ist in dem kläffenden Hunde und den erbitterten Knaben sehr verständlich angedeutet. Nur über die Erklärung der beiden Gruppen im Vordergrunde ist man nicht ganz einig — daß links an dem Beispiele des Almosen gebenden Jünglings gezeigt wird, wie man die Forderungen der Armuth vollbringt, rechts im Gegensatze dazu an den drei Männern, was davon abhält, erscheint zwar klar, aber die letzteren hat man verschieden aufgefaßt. Es scheint mir im höchsten Grade wahrscheinlich, daß in ihnen die drei Laster: Geiz, Neid und Hochmuth, die Dante wiederholt als eng zusammengehörig in einem Athem nennt, gekennzeichnet sind.[2]) Durch den Falken und die verächtliche Handbewegung ist der Erste als ‚superbus' deutlich charakterisirt, der Zweite als ‚avarus' durch die sorgsam ängstliche Art, mit der er den Beutel hält, der Dritte durch die krampfhafte Handbewegung, die recht drastisch das würgende Gefühl im Herzen ausdrückt, als ‚invidiosus'. Daß gerade der Neidische in Mönchskutte erscheint, ist sehr bezeichnend und höchst absichtsvoll, da ja der arme Mönch der Gefahr dieses Lasters besonders ausgesetzt war.[3])

[1]) III, 24. Ode.

[2]) Vergl. z. B. Inferno VI, 74 und XV, 68.

[3]) So kann ich Lübke und Dobbert durchaus nicht beistimmen, wenn sie in der Figur einen zur Milde ermahnenden Mönch sehen. Die Hand weist nicht hin, sondern packt die Brust.

In den Gaben, welche die Engel gen Himmel tragen, sind wohl nur allgemein die irdischen Güter der Kleidung, des Geldes, der Wohnung zu sehen, deren sich der Verlobte der Armuth entäußert. Man könnte sie ja unschwer auch auf Franz selbst deuten, keinesfalls aber als Stiftung jener weltlich gesinnten Leute unten, wie Woltmann will.[1])

Die großartige Einfachheit der Komposition, die Sicherheit und Schärfe der Charakteristik und die tiefinnerliche Empfindung weisen diesem Werke Giotto's den ersten Platz unter den allegorischen Darstellungen des XIV. Jahrhunderts an. Im Gegensatze zu den anderen Allegorieen der Gelübde wirkt es unmittelbar verständlich und ergreifend. Der Grund dafür ist hauptsächlich darin zu suchen, daß die Armuth nicht, wie die Keuschheit und der Gehorsam, eine geistige Eigenschaft, sondern ein äußerlich sich geltend machender Lebensumstand ist. Ein tugendhafter Mensch unterscheidet sich im Aeußeren nicht von einem Lasterhaften: den Armen erkennt man sofort an der dürftigen Kleidung und dem kümmerlichen Aussehen. So stellt die Allegorie der Armuth nur den Armen selbst dar, den einzelnen Repräsentanten an Stelle des Begriffes, während Allegorieen der Tugenden, von deren menschlichen Trägern getrennt, symbolisch ihre Eigenart kennzeichnender Attribute bedürfen, welche, mehr oder weniger willkürlich erfunden, den Beschauer auf Kosten der freien künstlerischen Empfindung zu grübeln zwingen. Die Armuth als ein von außen an den Menschen herantretender Umstand läßt sich aber andrerseits in Gedanken unschwer von dem Individuum trennen. Dieses tritt zu ihr gleichsam in ein objektives Verhältniß, während die Tugend als subjektive Eigenschaft von ihrem Besitzer nicht zu trennen ist. Wo diese vereinzelt als Zustand dargestellt wird, vertritt sie den Besitzer selbst und erhält, vorausgesetzt, daß eine Zeit sich über die Art ihrer Symbolisirung einig ist, die künstlerische Berechtigung. Wo immer sie aber handelnd dargestellt wird, tritt der Widerspruch, der darin liegt, daß eine subjektive Eigenschaft in ein objektives Verhältniß zu ihrem Träger geräth, zu Tage. Die Allegorieen der Keuschheit und des Gehorsams, die wir betrachten werden, sind künstlerische

[1]) Gesch. d. Mal. I, S. 431. — Das Gebäude ist offenbar kein Kloster, sondern der Palast eines Vornehmen, also auch nicht wie Cristofani: St. d. Ass. I, S. 200 will, das Symbol der ‚vita contemplativa'.

Unmöglichkeiten und lassen daher den Beschauer kalt, wenn sie ihn nicht gar abstoßen, die Allegorie der Armuth aber ist künstlerisch denkbar und wirkt ergreifend. Denn nähme man selbst der Armuth den Heiligenschein, ließe man Christus und die Engel weg, d. h. vernichtete man selbst die Elemente, welche die Illusion der Allegorie hervorbringen, so bliebe immer eine künstlerisch wirksame Handlung, die an das Gefühl des Beschauers appellirte. Wer, ohne etwas davon zu wissen, daß hier die Armuth dargestellt sei, der sich Franz verlobt, vor das Bild träte, würde durch den Anblick des rührend merkwürdigen Schauspieles, welches die Verlobung eines Jünglings mit einer armen, elenden Frau bietet, bewegt werden. Ganz von selbst würde er dazu kommen, der Szene einen tieferen Sinn unterzulegen, durch die künstlerische Empfindung hindurch erst zu dem geheimen geistigen Gehalte dringen. Vor den andern Allegorieen aber bleibt die künstlerische Empfindung ganz aus, und stellt sich sogleich die Reflektion ein. Und durch die Reflektion ist man noch nie zu künstlerischer Empfindung durchgedrungen.

Aus dem Gesagten ergiebt sich leicht, warum die italienische Kunst nach Giotto die Vermählung des Franz mit der Armuth öfters, die Allegorieen des Gehorsams und der Keuschheit nur ganz selten und dann nur als Einzelfiguren behandelt hat. Zunächst hat Giotto selbst an dem Gewölbe der Capella Bardi in S. Croce die Brustbilder der Frauen dargestellt. Da sieht man die Armuth in zerrissenem Gewande, geflügelt, vor einem Dornstrauch mit Rosen, wie sie einen Stab in der Hand vor einem rechts bellenden Hundekopf zu entweichen scheint. — Aehnlich mag das jetzt zerstörte Medaillon, das in einem der Gewölbezwickel des Chores von San Francesco zu Pisa von Taddeo Gaddi gemalt war, gewesen sein. — Das Tafelbild in der von Giovanni da Milano ausgemalten Kapelle Rinuccini in S. Croce zeigt unter den Heiligen zu Seiten der Madonna auch Franz, dem die kleine Figur der Armuth fliegend den Ring ansteckt. — Ueber dem Heiligen fliegt letztere auf dem Robbiarelief in S. Girolamo fuori bei Volterra.[1]) — Die Handlung der Verlobung selbst, aber vielleicht so wie bei Giovanni da Milano, ist von Lorenzo di Bicci über der Thüre des Klosters S. Onofrio

[1]) Vasari II, S. 197. Kommentar. — Abb. Plon: St. François. S. 162. Pl. XIV.

di Fuligno gemalt worden.[1]) — Von der Hand eines Schülers des Fra Filippo sehen wir sie auf einem kleinen Bildchen der Münchner Pinakothek dargestellt.[2]) Da hält Franz nach rechts gewandt stehend mit der Linken die Hand der mit weißem Hemde, zerrissenem, grauen Rocke und weißem Kopftuche bekleideten alten Frau Armuth und steckt ihr den Ring an. — Ebenso einfach ist die Szene auf einer trefflichen, aber mit Unrecht dem Pollajuolo zugeschriebenen Handzeichnung der Sammlung Malcolm in London dargestellt.[3]) — Endlich ist ein dem Nelli verwandtes Bildchen in dem Christlichen Museum des Vatikan zu erwähnen, das die Begegnung des Franz mit den drei Frauen darstellt und weiter unten noch erwähnt wird.

Höchst interessant wird es immer bleiben, daß derselbe Giotto, der als Künstler ein so herrliches Zeugniß seines dramatischen Talentes in der Allegorie der Armuth hinterlassen, als Mensch sich gegen die Verherrlichung dieser Franziskanertugend erhoben hat. Sein praktischer Verstand wehrte sich, die Anschauungen des Franziskanerthums, für das er doch fast sein ganzes Leben lang thätig gewesen, als allgemein gültige anzuerkennen. In einem langen Gedichte, das beginnt: ‚molti son quei che lodan povertade', bekämpft er den Kultus der Armuth.[4]) Unfreiwillige Armuth führe nur zu Trug, Lug und Sittenlosigkeit, die freiwillige vertrage sich nicht mit feiner Sitte und Bildung. Wenn der Herr selbst sie empfohlen, so sei mehr auf den tiefen Sinn, als auf den Wortlaut seiner Rede zu geben. Was für ihn und sein Werk nothwendig und heilsam gewesen, sei es darum noch nicht für seine unvollkommenen Nachfolger. Unter dem heuchlerischen Scheine der Armuth verberge sich, wie die Erfahrung lehre, nur Habsucht. Mit noch größerer Erbitterung wendet sich ein andrer Canzone, der früher irrthümlich dem Guîdo Cavalcanti zugeschrieben wurde, nach Demattio's Vermuthung aber zwei Jahrhunderte später anzusetzen wäre, wovon ich nicht überzeugt bin, gegen die mit Unrecht so

---

[1]) Vasari II, S. 52.

[2]) Früher Pollajuolo genannt. Crowe: Art des Matteo da Gualdo.

[3]) Weißgehöhte Bisterzeichnung. Descriptive catalogue von Robinson 1876. S. 6. N. 10.

[4]) Zuerst von Rumohr: Ital. Forschungen II, S. 51 publizirt, dann von Rosini in der Storia della Pittura, I. Bd. — Prucchi: Raccolta di poesie, II. Bd. — Vasari (Milanesi) I, 426. — Uebersetzung in meinem „Giotto".

genannte ‚Tugend'.[1]) Sie sei schlimmer selbst als der Tod und raube, was höher als das Leben, den Ruhm. Der Arme, sei er so großherzig und edel wie er wolle, werde doch verächtlich behandelt. Jegliches Laster sei die Folge der Besitzlosigkeit, nur Heuchler vermöchten sie zu loben. Christus war nicht arm, sondern unermeßlich reich, da ihm Alles zu Gebote stand. — Solche leidenschaftliche Lieder klingen wie die Erwiderung feingebildeter, weltlicher Männer auf die jubelnden Ergüsse eines Jacopone. In einem reizenden Gesange: ‚o amor di povertade', erzählt Dieser, wie die Armuth in zweierlei Gestalt, als äußere und innere, an der Wiege Christi gestanden, wie Jesus eine solche Liebe zu ihr gefaßt, daß er bis zu seinem Kreuzestode sich nimmer mehr von ihr getrennt. Wie sie dann verlassen durch die Welt gewandert sei und um Aufnahme bei den Prälaten, Mönchen, Eremiten, Nonnen gefleht habe, aber überall zurückgewiesen worden sei, bis Franziskus sich ihr verlobt.[2]) Derart gestaltete Jacopone nur eine ganz allgemeine Franziskaneranschauung dichterisch, die zuerst bei Bonaventura in der vita S. Francisci und in den Meditationes auftaucht, dann bei den ‚tres socii' wiederkehrt: die allegorische Verbildlichung der Armuth Christi. Die Armuth dient Jesus schon, als er noch im Mutterleibe verborgen; als er geboren, nimmt sie ihn in der Krippe auf, begleitet ihn auf allen seinen Wegen und schwingt sich, als selbst Maria unten stehen bleibt, als treueste Freundin zu ihm am Kreuzesstamme auf, daß er in ihren Armen nackt und arm aus dem Leben gehe.[3])

Mehr noch aber als dieses Lied des Jacopone, mag ein anderes jene Florentiner zum Widerspruche gereizt haben, das ich nach

---

[1]) Publ.: Poeti del primo secolo. Florenz 1816. II. Bd. S. 300. — Rime di Cavalcanti. Florenz 1813, S. 42. — Vergl. Arnone: Le rime di Guido C. Florenz. Sansoni 1881. — Demattio: Le lettere in Italia. — Ein anderes Gedicht über die Armuth von Monte Andrea in den Poeti del primo secolo II, 35, von Pucci in den Rime di Cino, S. 465. Vergl. d'Ancona: Studii sulla letteratura Ital., S. 1 ff., der auch noch ein unedirtes, in der Laurentiana befindliches anführt.

[2]) III C. 9. Uebersetzung: Schlüter und Storck, S. 48 f.

[3]) T. socii, cap. II, S. 730. — Franz Op.: Oratio pro obtinenda paupertate. — Bon. VII, S. 760. — Meditationes: Passim. — Ausführlich später bei B. Pisanus: Liber Conformitatum II B. IV fr. S. 152. — Das „Sacrum commercium beati francisci cum domina Paupertate", welches dem Giovanni da Parma zugeschrieben wird, enthält die Wanderung des Franz und seiner ersten Schüler zur Armuth auf einem Berge und bringt — nicht die volksthümliche Vermählung — sondern eine ausführliche Darlegung

Schlüter's Uebersetzung hier ganz hersetzen möchte, um einen deutlicheren Begriff von jener Stimmung, aus der die Allegorie der Armuth hervorgegangen, zu geben.[1])

Inn'ge Sehnsucht nach der Armuth,
Dir sei unser Herz geweiht.

Armuth stille geht und leise,
Schwester Demuth, deine Gleise;
Dir genügt zu Trank und Speise
Nur ein Näpfchen alle Zeit.

Armuth wünscht sich dies, nichts weiter,
Wasser nur und Brot und Kräuter;
Kommt ein Gast ihr, hält sie heiter
Noch ein Körnchen Salz bereit.

Armuth geht auf sichern Steigen,
Weil nicht Haß und Groll ihr eigen,
Bangt nicht, wenn sich Räuber zeigen,
Da sie Nichts zu rauben beut.

Armuth klopfet an die Thüren,
Ohne Korb und Sack zu führen,
Denn sie will als Gab' erküren
Speise nur und Trank für heut.

Armuth hat nicht Dach noch Hütte,
Wo sie sich ein Lager schütte,
Keinen Tisch in Hauses Mitte
Hat sie, noch ein Oberkleid.

Armuth darf in Frieden sterben
Ohne Testament und Erben,
Sieht Verwandte nicht entfärben
Beim Vermächtniß sich im Streit.

Armuth, wonnigliches Trachten,
Darf die ganze Welt verachten;
Nicht nach ihrem Gute schmachten
Wird ein Erb' in Lüsternheit.

Armuth, liebe, holde Kleine,
Bist der Himmelssassen eine,
Von den ird'schen Sachen keine
Senkt ins Herz dir Wunsch und Neid.

der Gebote der Armuth für den Orden in Wechselreden zwischen Franz und der Povertà. Die alte italienische Uebersetzung wurde 1848 von Enrico Bindi und Pietro Fanfani, neuerdings 1901 (Florenz) von Salvatore Minocchi publizirt: „Le mistiche nozze di S. f. e madonna Povertà.

[1]) II B. 4. Schlüter und Storck, S. 209.

Armuth, die mit trüben Sinnen
Geht, um Güter zu gewinnen,
Kann der Trübsal nie entrinnen,
Nimmer finden Trost im Leid.

Armuth hebt zu höchsten Siegen,
Führt ein Leben voll Vergnügen,
Ihr zu Füßen sieht sie liegen,
Was sie der Verachtung weiht.

Armuth trägt nicht Müh' und Sorgen
Um Gewinnen und um Borgen,
Spendet mild, und nie auf morgen
Denkt sie, noch auf Abendzeit.

Armuth wallt mit leichtem Gange,
Lebt vergnügt in niederm Range,
Um die Heimath nimmer bange,
Geht sie von Gepäck befreit.

Armuth, die der Falschheit ferne,
Thut das Gut' und thut es gerne
Und erhofft jenseits der Sterne
Einen Platz der Seligkeit.

Armuth, Königin an Stande,
Hältst in Herrschaft du die Lande,
Alles legst du dir in Bande,
Dem Verachtung du geweiht.

Armuth, hoher Weisheit Kunde,
Dir wird stets Verlust zum Funde,
Bannst den Willen du zu Grunde,
Steigt er frei in Herrlichkeit.

Armuth, wer dir ganz ergeben,
Dem gehört das ew'ge Leben,
Ihn will Christus einst erheben,
Der jedwede Täuschung scheut.

Armuth, du bist so vollkommen
Und zu solcher Höh' gekommen,
Daß du schon Besitz genommen
Von der ew'gen Seligkeit.

Armuth mit der Anmuth Zügen,
Immer reich und voll Vergnügen,
Wer darf als unwürdig rügen
Liebe, die sich dir geweiht.

Armuth, innig dein begehret,
Wessen Herz dich liebt und ehret,
Quelle du, die nie geleeret,
Reichlich fließt für alle Zeit.

Armuth gehet und befehdigt
Eitlen Reichthum stets und predigt,
Daß man seiner sich entledigt,
Da ja Nichts ihm Dauer leiht.

Armuth lacht der Erdenschätze
Und der hohen Ehrenplätze,
Wo sind, spricht sie, eure Schätze,
Mächt'ge der Vergangenheit?

Armuth, wer dich hält umschlossen,
Läßt die Welt und ihre Possen
Und bestrebt sich unverdrossen,
Daß Verachtung ihm sich beut.

Armuth ist es, gar Nichts haben,
Erdengüter nicht, noch Gaben,
Nicht an eignem Werth sich laben,
Theilen Christi Herrlichkeit.

2. Die Keuschheit.

Die Mitte auf Giotto's Fresko (Abb. 73) nimmt ein von Mauern mit Eckthürmen umschlossener hoher, zinnengekrönter Thurm ein, auf dem über einem Glockengestell eine weiße Fahne weht. In einem Fenster gewahrt man die betend nach links gewandte, nur als Brustbild sichtbare Frau Keuschheit (S. Castitas), deren Kopf mit einem weißen Tuche bedeckt ist. Zwei Engel, der eine eine Krone, der andere eine Palme bringend, schweben zu ihr heran. Außerhalb der Festung sieht man im Ganzen sieben geflügelte graubärtige Krieger, die, gewappnet, in der einen Hand den Schild, in der andern eine Geißel als trutzige Wächter dastehen. In der Mitte vorn hält ein Engel einen nackten Jüngling in einem Marmorbassin. Ein zweiter Engel gießt Wasser über sein Haupt, und zwei andere warten mehr rechts, eine Mönchskutte bereit haltend. Aus dem Innern der Festung aber reichen zwei Frauen dem Jüngling, die eine, die Reinheit (S. Munditia), eine weiße Fahne, die andere mit einem Helm auf dem Kopf, die Tapferkeit (S. Fortitudo), einen Schild. Links in der Ecke giebt Franziskus einem zwischen einem alten Laien und einer Frau heraufschreitenden Mönche die Hand.

Von zwei hinter ihm stehenden Engeln hält der eine den Ankommenden ein Kreuz entgegen. In der rechten Ecke kämpfen drei Engel mit den Waffen Christi: einem Speer, Gefäß, Kreuz und Nägeln gegen Dämonen, die den Berg hinabflüchten. Eine geflügelte Person in Mönchskutte, die Buße (penitentia), unterstützt sie und richtet den Dreizack gegen die Sinnenliebe (amor). Diese ist als Jüngling mit Flügeln und Krallenfüßen dargestellt, hat eine Binde um die Augen, einen Rosenkranz im Haar und eine Schnur, an der Herzen hängen, sowie einen Köcher um den Leib gebunden. Eine teuflische Figur hinter ihr wird von dem als Gerippe dargestellten Tod mit der Sichel in der Hand verjagt, eine dritte, die ‚immunditia' mit Schweinskopf, ist hingestürzt. Der Sinn des Ganzen ist klar, das Gleichniß aber im Einzelnen logisch zu erklären, fällt schwer. Auch die theilweise sehr verstümmelte Inschrift giebt keinen wesentlichen Anhalt. Von den fünf Strophen des Hymnus sind die ersten beiden unklar:

— — — — —
et castitati oranti
victoria coron(aque)
datur caritatem.

hanc querens se astringere
honestatem secreto
loco datur pertinere
si fortitudo protegit.[1])

dum castitas protegitur
per virtuosa munera
nam contra hostes tegitur
per passi Christi vulnera
defendit penitentia
castigando se crebrius
mortis reminiscentia
dum mentem pulsat sepius
fratres sorores advocat
incontinentes conjuges
cunctos ad eam provocat
Franciscus.

Die Unklarheit dieser Allegorie entspringt offenbar aus dem Mangel an Logik, den schon das Programm, dem Giotto zu folgen hatte, aufwies. Selbst eine einheitliche Handlung würde vermuth-

[1]) So (offenbar sehr falsch) nach der alten Manuskriptbeschreibung. — Die drei folgenden Strophen konnte ich nach der Inschrift selbst korrigiren.

lich aus den oben angegebenen Gründen einen befriedigenden künstlerischen Eindruck nicht hervorgebracht haben. So aber, da eine doppelte Handlung, nämlich der Kampf gegen die Laster und die Aufnahme in den Orden neben einander gestellt sind, geräth der denkende Betrachter in völlige Verwirrung. Immerhin, wenn auch nicht logisch, läßt sich der Gedankengang des Gleichnisses leidlich klar verfolgen. Der Verfasser desselben denkt sich eine Festung der Keuschheit. Diese Festung, und darin liegt schon eine große Unbestimmtheit, ist nicht symbolisch für den Leib des einzelnen keuschen Menschen oder etwa für den Franziskanerorden genommen, sondern scheint ganz allgemein der Aufenthaltsort der Keuschen zu sein. Seine Herrin, man könnte auch denken, seine Wächterin, ist die Keuschheit; die unreinen Begierden suchen sich der Festung zu bemächtigen, werden aber von der Buße, dem Gedanken an den Tod und dem durch die Waffen Christi angedeuteten Glauben vertrieben. Die Keuschheit als Siegerin erhält den Palmzweig und die Krone. Da nahen neue Schaaren, die unter ihrem Zeichen kämpfen wollen. Es sind die drei Orden des Franz, repräsentirt durch die drei den Berg ersteigenden Leute. Franz selbst, gleichsam der Gesandte und Thorhüter der Keuschheit, empfängt sie. Wer aber in ihre Heerschaaren aufgenommen sein will, muß eine strenge Disziplin der Buße durchmachen. Schon erwartet ihn einer der ergrauten Krieger, die züchtigende Geißel in der Hand. Dann muß er sich dem Bade der Reinigung unterziehen, einer zweiten Taufe, und erhält von der Reinheit und der Tapferkeit die Fahne der Keuschheit und den Schild, an Stelle der Rüstung die Kutte. So wird er ein Streiter gegen die feindlichen Mächte der Sinnenlust, aber auch als solcher muß er erneuten Prüfungen sich unterziehen, denn jener andere Krieger verbirgt im Rücken die Geißel. Dies ungefähr der Inhalt der Allegorie, die man nur im Allgemeinen bestimmen darf, will man nicht seine Zeit mit unnützem Grübeln vergeuden. Denn schon in den Kriegern die Personifikationen bestimmter Begriffe zu sehen, scheint mir unmöglich.[1])

Von besonderem Interesse ist in diesem Bilde nur die Idee des Kampfes der Keuschheit mit dem abenteuerlichen, halb antik gedachten, halb dämonischen Amor, der, in der Folgezeit von

[1]) Cristofani hält sie für Symbole der ernsten und schweren Gedanken, mit denen sich der Mensch schützen muß, um in Keuschheit zu leben.

Petrarca besungen, später mit Hülfe antik-mythologischer Vorstellungen reich und phantastisch geschildert, auch in andern Kunstwerken, wie namentlich Perugino's Bild im Louvre, wiederkehrt.[1]) Die Allegorie Giotto's aber als Ganzes steht vereinzelt da. An der Decke der Kapelle in S. Croce stellte er die Keuschheit im Thurme allein dar. Schon Taddeo Gaddi läßt diese Charakterisirung fallen und giebt ihr in S. Francesco zu Pisa eine Lilie und Veilchen in die Hand.

3. Der Gehorsam.

In einer gothischen Halle, an deren Hinterwand in der Mitte das Bild des gekreuzigten Christus zu sehen ist, sitzt, in eine Mönchskutte und dunklen Mantel gehüllt, ein Joch auf den Schultern und geflügelt, in der Gestalt einer alten Frau, der Gehorsam (S. Obedientia). (Abb. 74.) Mit der Rechten legt sie einem vor ihr knieenden Mönche das Joch auf, das dieser mit beiden Händen erfaßt, und berührt, Schweigen gebietend, mit dem Zeigefieger der Linken den Mund. Links neben ihr sitzt die Klugheit (S. Prudentia), eine gekrönte Frau mit doppeltem, einem alten und einem jugendlichen Gesichte. In der Rechten hält sie einen Zirkel, mit der Linken wendet sie dem Mönche einen Spiegel zu. Vor ihr steht eine globusartige Scheibe, wohl ein Astrolabium, unter einem Gehäuse. Ihr entspricht auf der andern Seite die knieende Demuth (S. Humilitas), eine mädchenhafte Erscheinung, welche die Augen senkt und in der Rechten eine Kerze trägt. Im Vordergrund der Halle kniet links ein Engel, der einen von zwei knieenden Novizen an der Hand hält und auf den Gehorsam hinweist, während rechts ein Engel vergeblich einen Kentauren zu beschwichtigen und zum Gehorsam zu führen sucht. Letzterer, ein Mischgebilde mit menschlichem Oberkörper, den Vorderbeinen eines Pferdes und dem Leibe und Hinterbeinen eines Panthers, bäumt sich mit einer Geberde des Abscheus zurück. Je eine Schaar von knieenden Engeln, deren vorderster ein Füllhorn hält, schließt die Komposition links und rechts ab. Ueber der Halle aber wird der heilige Franziskus, der einen Kreuzesstab hält, von zwei Händen an dem Joche, das mit Stricken an seinen Schultern befestigt ist, in die Höhe gezogen. Neben ihm

[1]) Vergl. hierzu meine Ausführungen über Francesco da Barberino in meiner Monographie über Giotto.

knieen zwei auf ihn weisende Engel, die Schriftrollen halten.[1]) Die Inschrift unter dem Fresko lautet:

virtus obedientie
jugo Christi perficitur
cujus jugo decentie
obediens efficitur
aspectum non mortificat
sed viventis sunt opera
linguam silens clarificat
cordi scrutatur opera
comitatur prudentia
futura quae prospicere
scit simul et presentia
in retro jam deficere
quasi per sexti circulum
agenda cuncta regulat
et per virtutis speculum
obedientie trepidat
se deflectit humilitas
presumptionis nescia
cujus in manu clari(tas)
virtute _ _ con _ _

Der Sinn der Darstellung ergiebt sich unschwer. Nur Selbsterkenntniß und Selbsterniedrigung schaffen den wahren Gehorsam, der schweigend sich fügt im Hinblick auf das Vorbild Christi. Dem Gehorsamen wird die Fülle der himmlischen Gnade aus der Hand der Engel zu Theil, ja er wird, wie Franz selbst, durch eben den Gehorsam gen Himmel gezogen. Willig, wie die beiden Novizen, wird er dem Engel folgen, nicht übermüthig und fleischlich gesinnt, wie der Kentaur, sich sträuben.

Das Bild des Joches, der Bibel selbst entnommen, war, wie aus Stellen von Bonaventura's vita und Aussprüchen des Frater Aegidius hervorgeht, ein zur Charakteristik des Gehorsams allgemein angewandtes.[2]) Auch die Attribute der Tugenden sind die gebräuchlichen, wie denn Giotto selbst die ‚Prudentia' in Padua in gleicher Weise dargestellt hatte.[3]) Eine nähere Erklärung ver-

[1]) Auf der einen steht: tollite jugum . . . . . auf der andern: . . . jam . . . stum crucem penitentie.

[2]) Kap. VI, S. 757. — B. Pisanus fr. VIII. — Vergleiche auch das Relief des Gehorsams an der Fassade von S. Bernardino in Perugia.

[3]) Das Doppelgesicht, der Spiegel bleiben bis auf Raphael die beliebtesten Symbole. Daneben die Schlange.

langt nur die Figur des Kentauren, die nach Crowe Stolz, Neid und Habsucht, nach Schnaase die rohe Willkür, nach Lübke und Dobbert ungebändigten Trotz, nach Woltmann die Hoffahrt, nach Piper[1]) den Eigenwillen bezeichnet. Aus einigen Stellen der Reden des Antonius von Padua scheint mir hervorzugehen, daß man den Kentauren in jener Zeit symbolisch für den ‚Superbus', den Hochmüthigen, setzte. Auch den Panther nennt er ein Bild des Superbus, so daß die Verbindung des Kentaurenkörpers mit dem Pantherleibe nicht auffallen kann.[2])

In S. Croce stellt Giotto den Gehorsam als einzelne Figur eines Mönches, der auf den Schultern das Joch trägt, mit der Linken ein Buch hält, mit der Rechten Schweigen gebietet, ganz ähnlich dar, ebenso Taddeo Gaddi in S. Francesco zu Pisa, der daneben gleichfalls als Einzelgestalten die Demuth und die Klugheit mit Büchern als Attributen malte. Auf dem erwähnten Bilde in München aber ist als Seitenstück zur ‚Verlobung der Armuth' eine Szene gegeben, in der ein alter Franziskaner einem Neophyten das Joch auflegt.

Eine eigenartige Darstellung der Begegnung des Franz mit den drei Franziskanertugenden, deren hier zum Schlusse Erwähnung geschehen mag, geht auf eine zuerst von Thomas von Celano in der II. Legende, danach von Bonaventura mitgetheilte Erzählung zurück. Als Franz in seinem letzten Lebensjahre von Reate nach Siena ging, erschienen ihm plötzlich am Wege drei arme Frauen. „Sie waren aber im Wuchs, Alter und Antlitz so ähnlich, daß man hätte glauben können, die drei Gestalten wären aus einer Form gemacht worden. Als der h. Franz herankommt, neigen sie ehrerbietig das Haupt und begrüßen ihn in solch' neuer, herrlicher Weise: ‚Willkommen, Herrin Armuth'. Sogleich ward der Heilige von unausprechlicher Freude erfüllt, wie Einer, der keinen Gruß von den Menschen lieber empfing, als den, welchen jene ihm zuerkannt." Da bittet er den ihn begleitenden Arzt, den Frauen einen Almosen zu reichen. Als sie, ein Stück weitergegangen, sich umdrehen, ist Nichts mehr von den Frauen auf der ganzen

[1]) Mythologie der christl. Kunst I, S. 400.

[2]) Opera. Sermones Dominicales. Dom. I. in Quadr. S. 137. Per Centaurum superbus designatur. — Ebendas. dom. XVII, p. Tr. S. 290: pardus huius mundi superbum variis peccatorum maculis respersum significat.

Ebene zu sehen.[1]) Bonaventura fügt hinzu, die Frauen seien wohl zu deuten als Armuth, Keuschheit und Gehorsam.[2]) Als solche symbolisirt erscheinen sie auch auf zwei Bildern, deren eines, wenn nicht von Ottaviano Nelli selbst, doch ihm sehr nahe stehend, im Christlichen Museum des Vatikans (M, 2.) bewahrt wird, das andere in der Sammlung Demidoff sich befand.[3]) Auf beiden ist dargestellt, wie Franz, hinter dem ein Begleiter steht, der mittelsten der drei Frauen, der Armuth, den Ring an den Finger steckt. Die Keuschheit hält eine Lilie oder einen Zweig, der Gehorsam trägt das Joch. Auf dem Bilde im Vatikan kommt oben aus den Wolken eine segnende Hand, auf dem andern sieht man die drei Frauen gen Himmel schweben. Eine spätere Darstellung, wohl von der Hand Andrea Brescianinos, sah ich auf einer Auktion bei Lepke in Berlin am 13. April 1886.

Alle drei Allegorien umgeben fliegend den Heiligen auf dem Robbiarelief in S. Girolamo bei Volterra, vielleicht auch auf einem Bilde Cennini's in Castel Fiorentino, das ich nicht gesehen habe.[4]) Auch auf einem der von Giotto gemalten Fresken, welche im Kloster gegenüber San Francesco in Rimini die Geschichte der h. Michelina erzählten, waren sie nach Vasari zu sehen, wie sie die Kutte des Franz in der Luft schwebend trugen.

4. Der Triumph des Heiligen Franz.

Auf dem vierten Gewölbefresko der Unterkirche in Assisi sieht man auf einem reichen Throne von einer Strahlenglorie umgeben den Ordensstifter im Diakonengewand sitzend, in der Rechten einen Kreuzesstab, in der Linken ein Buch. Ueber ihm steht ein rothes Banner, auf dem ein Kreuz und sieben Sterne zu sehen sind. Rings um den Sitz ergehen sich in seligem Reigen Engel, andere blasen Posaunen, vier eilen nach vorn heraus mit Lilien in der Hand. (Abb. 75.) Die Inschrift lautet:

_ _ _ _ _ renovat
jam normam Evangelicam
Franciscus cunctis praeparat
viam salutis celicam

[1]) Th. v. C. II. III, Kap. 37. S. 140.
[2]) Kap. VII, S. 761.
[3]) Abb. bei Rosini, Atlas Taf. XXV.
[4]) Crowe u. Cav. II, S. 54.

paupertatem dum reparat
castitatem angelicam
obediendo comparat
trinitatem deificam
coronatus virtutibus
ascendit regnaturus
his cumulatus fructibus
procedit jam securus
cum angelorum cetibus
et Christi profecturus
formam quam tradit fratribus
sit quisque sequuturus.

Waren schon auf den alten Portraits des Franz von Berlinghieri, denen in S. Maria degli Angeli, S. Croce und Siena Engel über ihm erschienen, so versetzt ihn doch erst Giotto auf den Himmelsthron, der ja nach der Vision eines Bruders ehemals dem Lucifer angehört hatte und ihm aufbewahrt ward.[1]) Erst jetzt wird er nach Bonaventura's Vorgang als „Fahnenträger Christi" aufgefaßt, der in die Schaar der Ewigen aufgenommen ist. Das Kreuz und die sieben Sterne scheinen auf die sieben Kreuzerscheinungen hinzudeuten, die ihm nach Bonaventura und Jacopone zu Theil geworden.[2]) „O Franziskus, Du Armer, Du neuer Patriarch, Du trägst ein neues Banner, das mit dem Kreuz bezeichnet." Einem triumphirenden Feldherrn gleich, gehen ihm Engel mit Lilien voran, Posaunen, Cymbeln und Schalmeien erschallen zu seinem Ruhme. Daneben aber gewahrt man den Engelreigen, der, hier vielleicht mit zum ersten Male dargestellt, der anmuthvolle Ausdruck ewiger Seligkeit und ewiger Lust ist. Unwillkürlich erinnert man sich dabei an die reizenden Lieder Jacopone's, welche die gläubigen Seelen zum Tanze auffordern:

Ciascùno amante, che ama il Signore
Vegna a la danza, cantando d'Amore.

An jenes andere:

bene morrò d'amore,

und das dritte:

[1]) I, 393.

[2]) S. oben S. 134. Vergl. B. Pis. lib. conf. III fr. IX, S. 221 v.

[3]) Bon. cap. XIII, S. 779. — Jac. III, 23: ‚O Francesco poverello'. Vergl. auch III, 25: ‚O Francesco da Dio amato', in dem er als Feldherr im Kampfe gegen den alten Erbfeind gefeiert wird. — Auch Rodulphus (s. Anhang III) nennt dieses Bild den „Triumph" des Franz.

nol mi pensai giamai
di danzar alla danza
ma la tua inamoranza
Jesu lo mi fe fare.[1])

An Giotto's Fresko erinnert das Bild im ehemaligen Refektorium von S. Francesco in Pistoja, das irrthümlich dem Capanna zugeschrieben wird. Auch hier thront Franz als Diakon, von Engelschaaren umgeben, welche aber hier deutlich in die drei Hierarchieen geschieden sind. In der Höhe schweben links und rechts blaue und rothe Seraphim, darunter bewegen sich gekränzte Engel im Reigen, auf dem blumigen Boden unten aber knieen musizirende Engel.[2])

Eine andre Art der Verherrlichung zeigt Taddeo Gaddi's Fresko in Pisa. Hier sitzt Franz zwischen den Allegorieen des Glaubens und der Hoffnung, ein Buch auf den Knieen, in dem zu lesen: ‚tres ordines hic ordinat'. — Taddeo Bartoli auf einem Bilde der Pinakothek zu Perugia zeigt ihn von Seraphim umgeben mit erhobenen Händen auf drei zu Boden gestürzten Personen stehend. Die eine, ein Mann, läßt den Dolch fallen; die andere ist ein Jüngling in reichem Gewande, eine Kette im Haar, die dritte eine Nonne, neben der ein Geldbeutel liegt.[3]) Offenbar sollte damit Franz als Sieger über den Unfrieden, die Hoffarth und die Habsucht gefeiert werden. — Aehnlich allegorisch ist eine Darstellung des Sassetta[4]), die den Heiligen vor einer Seraphimglorie, von den Allegorieen der Ordensgelübde umschwebt, zeigt. Er steht auf einem am Boden liegenden Krieger, vor dem ein Löwe ruht. Daneben sitzt links eine Frau, die den rechten Arm auf ein Schwein stützt, in der Linken einen Spiegel hält, rechts eine andere Frau mit einer Art Druckerpresse und einem Thiere. Mrs. Jameson faßt die so besiegten Feinde als Hochmuth, Wollust und Häresie auf.

Eine andere Symbolik verrathen das erwähnte Robbiarelief in Volterra und das Fresko aus Domenico Ghirlandajo's Schule im Noviziat zu S. Croce. Gleich Christus steht hier Franz auf der Weltkugel, auf dem letzteren überdies von vier Heiligen umgeben und von knieenden Novizen verehrt.[5])

[1]) VI, 43. Uebers. Schlüter u. Storck, S. 335. — VI, 37. — VII, 8. Uebers. von Schlüter u. Storck, S. 280.

[2]) Phot. Alinari.

[3]) Sala di T. Bartoli. N. 5.

[4]) Abb. Rosini, Atlas. Jameson: Legends of the monastic orders S. 250.

[5]) Phot. Alinari.

Sonstige Kunstwerke zeigen ihn schwebend, wie er die Stigmata weist, oder von Engeln umgeben in den Anblick des Kruzifixus vertieft, wie das Filippino Lippi in London zugeschriebene Gemälde[1]), oder auch in der Mitte von Heiligen, wie Catena's Gemälde in S. Giovanni e Paolo zu Venedig und Fogolino's Bild im Dom zu Pordenone.[2])

Anzureihen wären hier noch die Darstellungen des

Franz als Ordensstifter.

Die älteste dürfte die vom Padre Angeli erwähnte sein, die sich ehemals über der Thür des Refektoriums in Assisi befand. Hier stand Franz inmitten seiner zwölf Jünger. Wohl im Hintergrunde sah man, wie der Teufel den Judas unter ihnen, den frater Johannes de Capella, erwürgt.[3]) Erhalten sind uns nur spätere Werke, so ein Bild in der Art des Filippo Lippi in Berlin, das Franz auf einem Throne zeigt, wie er der h. Chiara und ihren Nonnen in Gegenwart des Bischofs Ludwig und des Stephanus die Regel reicht.[4]) Auf dem Robbiarelief in Volterra übergiebt er sie dem h. Lucchese und seiner Gattin, auf einem Gemälde des Zingaro in S. Lorenzo zu Neapel den Repräsentanten der beiden Hauptorden. Alle drei Orden sind auf dem Fresko aus der Schule Mantegna's im Chiostro von S. Antonio zu Padua[5]) und auf einem von Bartsch und Passavant nicht erwähnten Stiche des G. A. da Brescia im British Museum vertreten.

Anhang: Die apokalyptischen Darstellungen. An zwei Stellen bereits ist von der Deutung des Franz auf Michael und den siebenten Engel der Apokalypse die Rede gewesen

---

[1]) Nat. Gall. 598.

[2]) Auf ersterem zwischen Ludwig und Bonaventura, auf letzterem zwischen Johannes d. T. und Daniel.

[3]) Collis Paradisi. Tit. XXVIII, S. 38.

[4]) Gallerie 1131.

[5]) Inschrift aus dem bekannten Hymnus

Tres ordines hic ordinat
primumque fratrum nominat
minorum pauperumque
Fit dominarum medius
sed penitentium tertius
sexum capit utrumque.

(S. 96 ff., 232) und auf sie kann hier hingewiesen werden, betrachten wir kurz die Darstellungen der Medaillons an den Diagonalgurten der Gewölbe über dem Hochaltar der Unterkirche zu Assisi. Solche Medaillons befinden sich je 8 an jedem Gurte. Am Schlußsteine ist Gottvater mit Buch und Schlüssel dargestellt (Apok. cap. I, 14. 18). Es folgen, immer die vier sich entsprechenden Medaillons zusammen betrachtet:

I. 1. ödes Erdreich unter goldnem Himmel. Symbolisch bezüglich auf das Erdbeben? Ap. cap. VI, 12. 2. nicht mehr kenntlich. 3. ein Sarkophag oder Altar. 4. das Lamm.

II. 1—4. Die vier Evangelistensymbole. cap. IV.

III. Die vier Reiter. cap. VI. 1. auf rothem Pferde, ein Schwert schwingend. 2. auf weißem Pferde, eine Krone auf dem Haupte mit dem Bogen. 3. auf schwarzem Pferde, mit einer Waage. 4. der Tod als Skelett auf grauem Pferde, in der Rechten einen Gegenstand schwingend.

IV. Vier Engel. Ap. VII, 1. 1. nicht recht erkennbar. 2. ein Tuch schwingend. 3. rufend. 4. mit offenem Buch (cap. X, v. 8.?).

V. Vier Engel. Die Bewegung derselben undeutlich. Nur der eine hat ein Szepter und eine Kugel, ein anderer einen Schlüssel.

VI. Drei Posaunen blasende Engel. cap. VIII, 2. Der vierte herausweisend.

VII. Vier Engel, deren jeder einen zottigen Thierkopf in der Hand hält. Auf cap. XIII bezüglich?

VIII. Drei Posaunen blasende Engel. Der vierte erhebt die Hände.

An den Schmalseiten der Gurte befinden sich gleichfalls je 8 Medaillons, im Ganzen also 64. Die acht sich entsprechenden haben immer die gleiche Darstellung.

I. Geflügelte Leuchter. cap. I, 12. 13.

II. 7 geflügelte lampenartige Scheiben. Sollen es die cap. IV, 5 erwähnten Fackeln sein? Oder die Schalen V, 8? Im achten Felde ein Engel.

III. Acht Greise, Aelteste. cap. 5.

IV. Ebenso.

V. Ebenso.

VI. Acht betende Engel. cap. 8.

VII. Ebenso.

VIII. Ebenso.

In den die Fresken einrahmenden ornamentalen Streifen sind je 23 Medaillons mit Brustbildern von Engeln und zwar sind darin die 9 Hierarchieen zweimal dargestellt und außerdem 5 Engel. Von oben angefangen folgen sich (die beiden Hälften entsprechen sich):

1. Seraphim, geflügelter Kopf.
2. Cherubim. Doppelkopf: bärtig und jugendlich.
3. Thron. Als wirklicher Thron symbolisirt.
4. Dominatio. Mit Zettel?
5. Principatus mit Schwert und Schild.
6. Potestas mit Stab.
7. Eckmedaillon: Engel ohne Attribut.
8. Virtus? mit Kugel und Stab.
9. Ebenso.
10. Engel, der einen undeutlichen Gegenstand anschaut (eine Figur?).
11. Engel mit Keule.
12. Mittelmedaillon unten: mit Schwert und Schild.

Wir finden hier, abweichend von der Anordnung bei Dante, der an Stelle der throni die potestates setzt, die alte Eintheilung des Dionysios Areopagita, der auch Bonaventura in seinen Schriften folgt. Lassen sich leider auch nicht mit Sicherheit alle Hierarchieen in den Fresken unterscheiden, so ist es doch von Interesse, wenigstens die symbolische Darstellung der Cherubim, die gleich der Prudentia, weil sie an Wissen alle anderen übertreffen, einen Doppelkopf haben, und der ‚throni' kennen zu lernen.[1])

II. Die Kreuzesallegorieen.

Der Aufschwung, den Dank Franziskus und seinem Orden der Kultus des Kreuzes genommen, äußert sich auf dem Gebiete der Kunst nicht allein in der neuen Gestaltung des Kruzifixes und der Passionsszenen, die wir oben in's Auge gefaßt haben, sondern auch in einigen allegorischen Verherrlichungen. Leider ist das merkwürdigste Denkmal dieser Art, die nach Vasari von Stefano, dem

[1]) Vergl. Bonaventura, Bd. XII. Itinerarium mentis in Deum cap. IV. — Ebenso Soliloquium S. 91. — Bd. I. liber I. sententiarum. II. B. de creatione. — Bd. VIII. Compendium Theologicae veritatis. Wo überall von der Thätigkeit der Engel, aber Nichts von ihrer symbolischen Darstellung gesagt wird. — Dante: convito II, 4—6. Paradiso 28, 16—78, 97—126.

vortrefflichsten Schüler Giotto's, gemalte Glorie in der Tribuna der Unterkirche zu Assisi nicht erhalten geblieben, und die auf uns gekommenen Beschreibungen genügen nicht, uns eine deutliche Vorstellung von der Komposition zu geben, aber einige andere Darstellungen gewähren uns einen neuen Einblick in die Franziskaneranschauungen.

1. Die Kreuzesglorie in Assisi.

„Dann ging er nach Assisi," erzählt Vasari von Stefano, „und begann in Fresko eine Darstellung der himmlischen Glorie, in der Nische der Hauptkapelle der Unterkirche von S. Francesco, wo der Chor ist; und, obgleich er sie nicht vollendete, sieht man doch in dem, was er gemacht, so große Sorgfalt angewandt, daß man sie größer gar nicht verlangen könnte. Man sieht in diesem Werke einen Kreis von Heiligen beiderlei Geschlechtes begonnen, von so schöner Mannigfaltigkeit in den Zügen der Jünglinge, der Männer mittleren Alters und der Greise, daß man es nicht besser sich wünschen könnte: und diese seligen Geister lassen eine ausnehmend süße und so einheitliche Behandlung erkennen, daß es fast unmöglich scheint, daß sie in jenen Zeiten von Stefano angewandt sei, und doch hat er es gemacht. Gleichwohl sind von den Figuren dieses Kreises nur die Köpfe vollendet; über ihnen ist ein Chor von Engeln, die mannigfach und spielend bewegt sind und mit Geschick theologische Figuren in den Händen tragen; sie alle sind nach einem gekreuzigten Christus hingewandt, der sich in der Mitte des Werkes befindet, oberhalb des Kopfes eines h. Franziskus, der in der Mitte einer unzähligen Menge von Heiligen steht. Außerdem machte er in den das ganze Werk säumenden Friesstreifen einige Engel, deren jeder in der Hand eine von jenen Kirchen trägt, von denen der h. Johannes Evangelista in der Apokalypse schreibt; und diese Engel sind mit solcher Anmuth ausgeführt, daß ich staune, wie in jenem Zeitalter sich Einer gefunden, der es so gut verstanden. Es begann Stefano dies Werk mit aller Vollkommenheit auszuführen und es wäre ihm gelungen; aber er wurde gezwungen, es unvollendet zu lassen und nach Florenz einiger Geschäfte von Wichtigkeit wegen zurückzukehren." [1])

Eine ausführlichere, aber sehr wirre und undeutliche Schilderung,

[1]) Vasari I, S. 450 f.

die ich im Anhange V. ganz gebe, fand ich in der alten Manuskriptbeschreibung. Dieser zufolge wäre das Fresko, das seiner Stilähnlichkeit mit Giotto's Werken wegen vielfach Diesem selbst zugeschrieben werde, ein Werk des Puccio Capanna und zeige einen Fortschritt gegenüber Giotto namentlich in der besseren Zeichnung der Köpfe. Erwähnt wird zunächst, daß das Kruzifix mit zwei Flügeln versehen war, und daß über ihm eine Art von Weltkugel mit drei Kreisen nach Art eines Astrolabiums sich befand. An den Kreisen waren Flügel und die Inschriften: INRI, A und Q und T. Ebenso befand sich eine weltkugelartige Scheibe, in der eine wie ein Weihrauchfaßdeckel gestaltete Krone zu sehen war, zu Füßen des Kreuzes und dieselbe ward von zwei schwebenden Engeln getragen. Darunter nun steht Franziskus in Mitten von je etwa 40 Heiligen, von denen, wie es scheint, nur die Köpfe ausgeführt waren. Unter ihnen wird ein Bischof mit einem Diadem, ein Bruder mit einem Diadem, der mit dem Kopf nach unten herabzuschweben scheint und einen Kelch hält, erwähnt, ferner einer, der eine Königskrone hält, einer, der mit einer Feder in die Hand zu schreiben scheint. Dann werden Engel genannt: wo sie sich befanden, ist schwer herauszufinden. Einer derselben hält eine Kirche und eine Scheibe, die wie ein Spiegel oder heiliges Antlitz aussieht, ein anderer ein Tuch, ein dritter einen Stuhl. Im Fries sind halbfigurige Engel, in der Art von Cherubim mit sechs Flügeln, die verschiedene Arten Kirchen halten. Am Eingangsbogen waren acht Medaillons mit folgenden Halbfiguren:

1. Ein geflügelter Greis mit einem Buche und einem Spiegel,
2. ein Jüngling mit einer Waage,
3. ein bewaffneter Greis,
4. ein Wasser mischender Jüngling,
5. ein Greis mit einem Spiegel und einem Buch,
6. ein Jüngling mit einem Galgen,
7. eine Frau mit einem Thurm auf dem Kopfe,
8. eine Frau mit zwei Flaschen in der Hand.

Den tieferen Sinn dieser Kreuzesallegorie aufzufinden, ist mir nicht gelungen. Die Schriften der Franziskaner haben mir keinen Aufschluß gewährt. Aber selbst der sehr gelehrte Minorit Rodulphus, der mit den Ideen des Ordens doch sicher vertraut war, sagt bei seiner Beschreibung von San Francesco: „Im Chor der Hauptkapelle ist ein treffliches Gemälde, was nach Einigen von der

Hand und Erfindung des Puccio Capanna sein soll, und von Niemand bisher, so viel ich weiß, hinreichend verstanden worden ist.“ [1])

2. Der Baum des Lebens.

Irrthümlicher Weise hat man bisher die Kreuzesallegorie, die Taddeo Gaddi im Refektorium von S. Croce zu Florenz gemalt hat und jene andere, die sich in dem von S. Francesco zu Pisa befindet, eine Darstellung der Wurzel Jesse genannt. Auf den ersten Blick erinnert allerdings der Kreuzesbaum mit seinen Zweigen an die Darstellungen dieser, aber bei näherer Betrachtung und vergleicht man einige andere ähnliche Bilder, bemerkt man, daß man es hier mit etwas ganz Anderem zu thun hat. Es ist eine Allegorie des Holzes des Lebens, von dem die Offenbarung Johannis spricht cap. XXII, 2: „Mitten auf ihrer Gasse und auf beiden Seiten des Stroms stand Holz des Lebens, das trug zwölferlei Früchte, und brachte seine Früchte alle Monate; und die Blätter des Holzes dienten zu der Gesundheit der Heiden.“ Schon frühe hatte man in der christlichen Kirche begonnen, eine geheime Beziehung zwischen dem Lebensbaum des Paradieses und dem Kreuze Christi zu finden.[2]) Aus dem XII. Jahrhundert ist ein darauf bezüglicher Hymnus des Adam von St. Victor erhalten, eine eigentlich ausgeführte allegorische Behandlung aber erfuhr der Gedanke erst durch das „lignum vitae“, eine Schrift des Bonaventura, in welcher Dieser das Leben Christi betrachtet, und auf diese Schrift gehen die erwähnten Bilder zurück, wie sie selbst es bezeugen.[3]) Findet sich doch am Fuße des Kreuzes die Figur des Bonaventura, der im Begriffe steht, auf einen Zettel seine Betrachtungen niederzuschreiben. Der Apokalypse folgend denkt Bonaventura sich einen Baum mit zwölf Zweigen: jeder Zweig trägt vier Früchte, und jede Frucht bedeutet einen Vorfall aus Christi Leben. Ganz entsprechend ist der Baum in der Kunst dargestellt worden. Von dem Kreuze, an welchem Christus hängt und über dem das Sinnbild des Pelikans angebracht ist, gehen auf jeder Seite sechs Zweige aus, die mit den auf Bonaventura bezüglichen Inschriften versehen sind und Früchte tragen. Da die Anordnung der letzteren, sowie die sonstigen Zuthaten

[1]) Hist. Ser. Rel. lib. II, auf einer der folgenden Seiten nach p. 247.

[2]) Vergl. Piper: Der Baum des Lebens. Berlin 1863. (Aus dem Evangel. Kalender.)

[3]) Bonav. Opera. Bd. XII.

auf den einzelnen Bildern verschieden sind, müssen wir diese besonders betrachten.

Das älteste Denkmal ist ein alterthümliches Bild in der Akademie zu Florenz, das man auf den ersten Blick in das XIII. Jahrhundert setzen möchte, gewahrte man nicht bei näherem Zusehen, daß sich in der Zeichnung bereits der Einfluß Giotto's geltend macht. Offenbar ist es von einem Künstler gefertigt, der, obgleich ein Zeitgenosse von Jenem, doch mit den älteren Traditionen noch nicht gebrochen hat. Es ist nicht unmöglich, daß er mit jenem Pacino di Buonaguida zu identifiziren ist, der eine Tafel: „Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes", jetzt gleichfalls in der Akademie (ebds. N. 18), gemalt hat.[1]) Die charakteristischen Merkmale der Typen: eine vortretende Stirn, auffallend klobig an der Kuppe verdickte Nasen, auch die Formen der kurzfingrigen Hände kehren in beiden Bildern wieder, nur daß sie auf dem bezeichneten, das demnach später anzusetzen wäre, noch stärker ausgebildet sind. Wie ich vermuthe, stammt die Darstellung des Lebensbaumes aus einem Klarissinnenkloster.

Es ist eine sehr eingehende Illustration der Bonaventura'schen Schrift. Ganz unten sind die Szenen aus der Geschichte der ersten Eltern, welche unter dem Baume der Erkenntniß spielen, dargestellt: wie Gott Adam, wie er Eva schafft, wie er ihnen verbietet von den Früchten zu essen, wie sie, allein gelassen, versucht werden, wie Eva dem Adam den Apfel reicht, wie sie vor Gott fliehen, wie der Engel sie vertreibt. Dazwischen sieht man an der siebenten Stelle den Brunnen, aus dem die vier Paradiesesströme kommen. Darüber erhebt sich nun der Kreuzesbaum, neben dessen Fuße links Moses sitzt und Franziskus mit einem Zettel kniet[2]), rechts Johannes der Evangelist als Verfasser der Offenbarung mit einem Zettel sitzt und die h. Chiara kniet. In der Mitte unter der Wurzel in einer Höhle befand sich eine jetzt weggekratzte Heiligenfigur, vermuthlich Bonaventura. An jedem der zwölf Zweige des Baumes aber hängen an Stelle der Früchte vier Medaillons, in

[1]) Darauf machte mich Herr Baron E. von Liphardt aufmerksam. Das Bild des Pacino ist bezeichnet: Symon Prbter S. Flor. fec. pigi h op' a Pacino Bonaguide Ano dni MCCCX. Wie ich glaube, lassen sich noch die Spuren von zwei folgenden X bemerken, so daß die Jahreszahl 1330 zu lesen wäre.

[2]) Mit der Inschrift: mi absit gloriari nisi in cruce domini nostri.

denen immer je eine Begebenheit aus Christi Leben in miniaturartiger Weise wiedergegeben ist. Die Geschichte beginnt mit dem untersten Zweige links, setzt sich auf dem entsprechenden rechts fort, geht auf den zweiten links über und steigt so allmählich zur Höhe empor. Die Darstellungen entsprechen Bonaventura's 48 Früchten.

I. Zweig links, bezeichnet: praeclaritas originis.

1. Bonaventura: Jesus ex Deo genitus. Gott auf dem Thron läßt aus seiner Brust die kleine Figur Christi in Strahlen nach Maria in Nr. 3 ausgehen.
2. B.: Jesus praefiguratus. Links erscheint Gott im Fluge, auf einem Felsen die kleine Figur Christi, rechts stürzt eine heidnische Götzenstatue zusammen.
3. B.: Jesus emissus coelitus. Die Verkündigung. Links steht der Engel, rechts Maria, an deren Hals der kleine Christus hinaufklettert. Rechts die Heimsuchung.
4. B.: Jesus e Maria natus. Maria kniet an der Krippe, in der das Kind liegt. Vorn sitzt Joseph. Hinten erscheint der Engel den Hirten.

I. Zweig rechts, bezeichnet: humilitas conversationis.

5. B.: Jesus conformis patribus. Ein Priester beschneidet den Knaben, den Maria auf dem Altare hält.
6. B.: Jesus tribus magis monstratus. Die drei Könige vor dem Kinde, der älteste reicht knieend ein Gefäß.
7. B.: Jesus submissus legibus. Die Darstellung im Tempel. Maria reicht den Knaben an Simeon.
8. B.: Jesus regno fugatus. Der Kindermord. Links Herodes auf dem Thron. Ein Soldat spießt ein Kind. Rechts gehen Joseph und Maria fort.

II. Zweig links, bezeichnet: celsitudo virtutis.

9. B.: Jesus baptizatus. Johannes tauft knieend den im Jordan stehenden Christus. Rechts geht Christus in die Wüste.
10. B.: Jesus ab hoste tentatus. 3 Engel beten auf dem Berge Christus an. Unten liegt der Teufel.
11. B.: Jesus signis mirificus. Heilung eines Blinden und der Teich von Bethesda.
12. B.: Jesus transfiguratus. Christus steht zwischen Moses und Elias. Vorn liegen die drei Jünger.

II. Zweig rechts, bezeichnet: plenitudo pietatis.

13. B.: Jesus pastor sollicitus. Links kniet Christus auf einem Berge, vor dem drei Jünger stehen. Rechts geht er begleitet von vier Thieren: Hirsch, Hase, Widder und Bär.

14. B.: Jesus fletu rigatus. Christus erweckt den im Grabe sitzenden Lazarus. Leute heben den Deckel ab.

15. B.: Jesus rex orbis agnitus. Christus reitet auf dem Esel auf das Thor von Jerusalem zu. Leute breiten Kleider vor ihm aus.

16. B.: Jesus panis sacratus. Christus feiert das Abendmahl. Links vorn wäscht er Petrus die Füße.

III. Zweig links, bezeichnet: confidentia in periculis.

17. B.: Jesus dolo verumdatus. Judas empfängt von zwei sitzenden Leuten den Sündensold.

18. B.: Jesus orans prostratus. Christus spricht vorn mit den zwölf liegenden Jüngern. Dahinter liegt er betend und Blut schwitzend auf der Erde.

19. B.: Jesus turba circumdatus. Während Judas ihn küßt, wird er gefangen genommen.

20. B.: Jesus vinculis ligatus. Links hängt Judas, an dem ein Teufel zerrt. Rechts führt ein Soldat Christus fort, dem Petrus folgt.

III. Zweig rechts, bezeichnet: patientia in: (? unleserlich).

21. B.: Jesus notis incognitus. Er steht von Soldaten gehalten vor Pilatus. Links sprechen zwei Leute mit dem sitzenden Petrus.

22. B.: Jesus vultu velatus. Er steht von Soldaten gehalten vor Pilatus. Ein Knecht schlägt ihn.

23. B.: Jesus Pilato traditus. Er steht in weiß gekleidet, von Soldaten gehalten, vor Pilatus. Links Petrus.

24. B.: Jesus morte damnatus. Zwei Männer geißeln ihn an der Säule. Rechts sitzt auf dem Thron Pilatus mit Zettel.

IV. Zweig links, bezeichnet: constantia (folgendes unleserlich).

25. B.: Jesus spretus ab omnibus. Er sitzt links. Zwei Männer verehren ihn knieend, zwei andere drohen mit den Fäusten. Rechts trägt er das Kreuz.

26. B.: Jesus cruci elevatus. Christus am Kreuz. Links stehen Maria und Johannes, rechts ein Mann mit Schild, der mit

drei andern spricht. Ein knieender Mann schlägt den Nagel durch Christi Füße.

27. B.: Jesus junctus latronibus. Am Kreuze zwischen den beiden Schächern. Links Maria, rechts Johannes.

28. B.: Jesus felle et aceto potatus. Am Kreuze zwischen Maria und Johannes. Maria reicht ihm den Ysop.

IV. Zweig rechts, bezeichnet: victoria in (folgendes Wort unleserlich).

29. B.: Jesus sol morte pallidus. Am Kreuz. Oben Sonne und Mond verdunkelt. Links spricht Johannes mit Maria, rechts ein erstaunt aufschauender Mann und zwei Soldaten.

30. B.: Jesus translanceatus. Am Kreuze. Links Maria und Johannes und betend zu ihm aufschauender Mann. Rechts Longinus und anderer Soldat.

31. B.: Jesus cruore madidus. Maria und Magdalena sitzend halten den Leichnam auf dem Schooße. Petrus hält seine Füße, Johannes seine Hand. Dahinter zwei andere Frauen. Oben die Halbfigur Christi zwischen zwei Engeln.

32. B.: Jesus intumulatus. Am Sarkophage sitzen drei Wächter schlafend.

V. Zweig links, bezeichnet: Resurrectionis novitas.

33. B.: Jesus triumphans mortuus. Christus, in der Linken Fahne, zieht einen alten Mann und eine Frau aus dem Limbus.

34. B.: Jesus resurgens beatus. Vorn sitzt der Engel auf dem Grabe, an dem drei Wächter schlafen. Hinten segnet Christus die knieende Magdalena.

35. B.: Jesus doctor praecipuus. Christus, einen eigenthümlichen Stab in der Hand, steht zwischen vier Jüngern auf einem Berge.

36. B.: Jesus orbi praelatus. Er segnet vier vor ihm knieende Jünger, deren vorderster ein offenes Buch hält.

V. Zweig rechts, bezeichnet: Ascensionis sublimitas.

37. B.: Jesus ductor exercitus. Er erscheint in der Höhe segnend in runder Mandorla, unten acht Brustbilder von Aposteln.

38. B.: Jesus coelo levatus. Er sitzt segnend auf einem von fünf Engeln gehaltenen Throne, links Maria. Unten nahen fünf Heilige betend (Brustbilder).

39. B.: Jesus largitor spiritus. Pfingstfest. Petrus sitzt in der Mitte von 10 Jüngern. Rothe Zungen und Strahlen kommen von oben.

40. B.: Jesus laxans reatus. Oben Brustbild Christi in Glorie. Unten die Brustbilder der Maria und der Apostel, über denen rechts ein Dämon in der Luft schwebt.

VI. Zweig links, bezeichnet: Equitas judicii.

41. B.: Jesus testis veridicus. Er sitzt segnend mit Buch in einer Mandorla. Links und rechts je ein posaunender Engel. Unten stehen die Todten aus den Särgen auf.

42. B.: Jesus judex iratus. Er erscheint in Mandorla zwischen zwei Brustbildern von Aposteln. Links nackte anbetende Selige, rechts Teufelsrachen, in dem die Verdammten.

43. Jesus victor magnificus. Er erscheint wie dort, beide Hände gesenkt, zwischen zwei Aposteln. Die mit Ketten umwundenen Verdammten werden nach unten einem teuflischen Ungeheuer zu gerissen.

44. B.: Jesus sponsus ornatus. Er krönt die neben ihm sitzende Maria. Unten die zwölf Apostel.

VI. Zweig rechts, bezeichnet: Eternitas regni.

45. B.: Jesus rex regis filius. Er befindet sich inmitten der kreisförmig angeordneten Apostel, unter denen Maria.

46. B.: Jesus liber signatus. Er sitzt links oben mit Buch, rechts noch einmal die Hand erhebend. Unten sieben Apostelköpfe sichtbar.

47. B.: Jesus fontalis radius. Er schwebt in der Luft, unten neun Apostelköpfe und Maria.

48. B.: Jesus finis optatus. Hier geht der letzte Zweig, statt in einem Medaillon zu enden, nach oben in einer die ganze Breite der Tafel einnehmenden Komposition aus, welche das Ganze krönt: die Himmelsglorie. Das Holz bildet gewissermaßen das große Gestühl, auf dem in drei Reihen hinter einander Heilige, immer durch einen Engel getrennt, wie auf Orcagna's Bild in S. Maria novella, sitzen. Darüber thront rechts Christus, die Rechte erhebend, die Linke auf dem Buche, links Maria die Hände erhebend. Ihnen zunächst befindet sich ein jugendlicher Heiliger, in dem vielleicht Franziskus zu sehen ist, zwischen zwei großen Seraphim.

Ausführlicher dürfte das Leben Christi selten geschildert worden sein. Wie man sieht, erscheinen hier einige Szenen, die sonst nicht dargestellt worden sind. Eine wesentliche Vereinfachung der Komposition begegnet uns in dem sicher nicht viel später entstandenen Fresko Taddeo Gaddi's in S. Croce. Sowohl die Darstellungen des Protevangeliums, wie der christlichen Legende sind weggelassen. Am Fuß des Kreuzes sehen wir Franz, der es knieend umschlingt, links die Gruppe der drei Frauen, welche die umsinkende Maria halten, Johannes, der zu Christus aufschaut, und die knieende kleinere Figur der Stifterin. Rechts sitzt Bonaventura als Bischof schreibend, und hinter ihm stehen der Bischof Ludwig, der h. Dominikus mit der Lilie und Antonius von Padua. Die achtundvierzig Thesen des Bonaventura sind auf die Zweige selbst geschrieben, und in den vom Laube gebildeten acht Medaillons oder Früchten stehen jene oben angegebenen allgemeinen zusammenfassenden Sprüche. An den Enden der Zweige aber sieht man dieselben Figuren der zwölf Propheten und Vorgänger Christi, welche die Zettel mit dem Wortlaute ihrer Weissagungen halten. In dem Laubwerk der untersten und obersten Zweige knieen die vier Evangelisten. Matthäus mit folgendem Zettel: „liber generationis Jesu", Marcus: „initium evangelii Jesu Christi", Lucas: „fuit in diebus Herodis" etc., Johannes: „in principio erat verbum" etc. Die Vorläufer Christi sind links: Jeremias, Ezechiel, Zacharias, David, Johannes der Täufer, Hiob, rechts Jesajas, Hosea, Joel, Abdias und zwei andere.

Durchaus an das Vorbild des Gaddi hielt sich der Meister von Pistoja, nur daß als Heilige rechts unter dem Kreuzesstamm hier neben Bischof Ludwig die beiden Johannes erscheinen, welchen die Stifter einen Mann und eine Frau empfehlen. Ein Zettel oben am Kreuze besagt: „lignum vitae in medio paradisi afferens fructus duodecim."

Aehnlich scheint auch eine Komposition in S. Agnese fuori le mura bei Rom gewesen zu sein, von der d'Agincourt Taf. 135 eine flüchtige Zeichnung giebt. Unter dem Kreuze knieen drei Mönche, rechts stehen vier Heilige mit Zetteln, links ist die Gruppe der Maria. An jedem Zweige sind drei Früchte angegeben, links und rechts vom Baume vier Rundmedaillons, in denen Halbfiguren von zwei jugendlichen Heiligen, Moses und einem Bischof. Die Propheten mit Zetteln erscheinen in dem ornamentalen Rahmen des

Ganzen. Näheres läßt sich nicht angeben. Während aber dies Fresko schon dem XV. Jahrhundert angehört, finden wir eine Verwerthung von Bonaventura's lignum vitae im XIV. Jahrhundert noch in dem ‚liber conformitatum' des Bartholomäus Pisanus.[1]) Ein Holzschnitt zeigt hier den Lebensbaum mit zwanzig Zweigen; an deren jedem hängen zwei Früchte, welche mit den entsprechenden Thesen, die nicht genau mit denen Bonaventura's übereinstimmen, bezeichnet sind. Unten sind die Halbfiguren von Franz und Bartholomäus zu sehen. Der Inschrift eines am Fuße des Baumes befestigten Zettels nach, welche besagt: „Francisci sequens dogmata supremi creatoris", scheint es die Ansicht des Verfassers gewesen, daß die Allegorie vom Lebensbaum auf Franz selbst zurückgeht.

Einfacher ist ein Fresko von einem Schüler Mantegna's (Montagnana?) an einem Pfeiler rechts vom Chor in S. Antonio zu Padua. Hier hängt Christus an einem Baume mit zwölf Zweigen, in denen die Brustbilder der zwölf Weissagenden zu sehen sind.[2]) Unten stehen vier Heilige. — Die von Piper angeführte Zeichnung in einem Codex des lignum vitae von Bonaventura zu London (British Museum, Cod. Arundel 83) habe ich nicht vergleichen können.

Auf einzelne verwandte nordische Darstellungen des ‚arbor vitae et mortis', die Otte erwähnt, mag hier zum Vergleiche nur kurz hingewiesen werden.[3]) Auf einem Silberrelief aus dem Grabe des Erzbischofs Heinrich von Vinstigen (gest. 1286) im Dome zu Trier trägt der Baum auf der einen Seite statt der Früchte Todtenschädel, auf der andern Engelsköpfchen[4]), in dem Meßbuche des Berthold Furtmayer von 1480 Aepfel und Hostien.[5]) Auch verdienen einige von Piper angegebene Darstellungen kurz genannt zu werden: so das als Lebensbaum gestaltete Kruzifix, das an dem Grabdenkmal der h. Elisabeth sich befand, ein Glasgemälde in Leyden, auf dem, wie in jenem oben beschriebenen Bilde, der Sündenfall unter dem lignum vitae, oben Christus thronend zu sehen ist, sowie eine Steinskulptur im Christlichen Museum zu Trier.[6])

[1]) Erwähnte Ausgabe von 1513. S. 4 verso.

[2]) Es sind hier Joel, Zacharias, Amos, Jonas, Habakuk, Jesajas, Hosea, Salomon, Moses, Ezechiel, Jeremias und David.

[3]) Hdb. der kirchl. Kunst-Archäologie.

[4]) Aus'm Werth: Denkmäler Taf. LVII, 6.

[5]) Förster: Denkmäler, Malerei III, 1.

[6]) Jene eigenthümliche Kreuzesallegorie im Hôtel Cluny zu Paris (abgeb. bei Du Somerard: Les arts du moyen âge. Sér. I pl. XXXVII), in der die Kreuzesarme

3. Die Kreuzesnachfolge.

Auf dem Titelblatte von des Bartholomäus Pisanus „conformitates", in denen das Leben des Franz in Parallele zu dem Christi gesetzt wird, befindet sich ein Holzschnitt, der Franz zeigt, wie er, ein Kreuz über der Schulter tragend, dem kreuztragenden Herrn folgt, der sich nach ihm umschaut. In wenigen Strichen wird damit eine treffende Charakteristik seines Lebenswandels und -inhalts gegeben, der ja in nichts Anderem bestand, als in der Befolgung jenes Spruches: „Will mir Jemand nachfolgen, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach." (Matth. 16, 24.) —

Daneben ist noch ein kleines, unzweifelhaft von Giovanni di Paolo gemaltes Bild in der Gallerie zu Parma (No. 423) zu erwähnen, auf dem sich unter zahlreichen anderen heiligen Kreuzesträgern, die sich um Christus schaaren, auch Franziskus befindet.

Anschließen möchte ich hier noch eine vereinzelt vorkommende Darstellung, welche Christus stehend zeigt, wie er seinen getreuen Nachfolger Franz (in kleiner Figur) aufrecht vor sich hält, gleichsam als sein Kind. Sie ist auf einem Glasfenster der Oberkirche zu Assisi zu sehen und dient hier als Pendant zu der stehend das Christkind tragenden Maria.[1])

III. Die Todesallegorieen.

So alt das Christenthum ist, so alt ist auch das wehmüthige Sinnen über die Vergänglichkeit der irdischen Dinge. Der Glaube, daß das menschliche Leben nur eine Vorbereitung, eine Bedingung des jenseitigen sei, trieb die Anachoreten, die Eremiten und Mönche, den Sorgen und nichtigen Freuden des weltlichen Verkehrs zu entfliehen, in asketischen Uebungen jedes weltliche Verlangen in sich zu ersticken, in ständigem Gedenken der zukünftigen Dinge sich über die gegenwärtigen zu erheben. Der Gedanke an den Tod, der aller Schönheit, allem Reichthum, allen Ehren ein jähes Ende bereitet, die Betrachtung des verwesenden Körpers, der ein Fraß der Würmer wird, ging nur der Sehnsucht, der Hoffnung auf ein

menschliche Hände erhalten haben, deren eine die Synagoge enthauptet, die andere die Kirche krönt, findet ein Pendant in einem Fresko in S. Petronio, Bologna (I. Kapelle links.)

[1]) Farbige Abb. in Plon's Werk Pl. XIII zu S. 153.

ewiges, seliges Dasein voraus. — Jenen alten Einsiedlern des Orients, die in den ersten Jahrhunderten des Christenthums gesondert vom Menschenverkehr in gläubigem Vertrauen durch Entsagung das Heil zu erlangen glaubten, hat wohl weniger das Bild der ewigen Qualen, als das der ewigen Freuden vor der Seele gestanden. So haben sie auch schwerlich eine solche Entsetzen erregende Anschauung vom Tode gehabt, als das spätere Mittelalter, oder wenn sie diese besessen, haben sie sie doch nicht der großen Menge des Volkes mittheilen und einimpfen können. Das blieb den Asketen einer späteren Zeit vorbehalten! Erst im XII. Jahrhundert erschallen lauter mahnend und warnend Predigerstimmen im Abendlande, die der alten christlichen Anschauung von der Eitelkeit alles Irdischen scharfen und erregten Ausdruck verleihen.[1]) Jetzt zuerst gewinnt sie dichterische Gestaltung, jetzt erst greifbare Formen. Recht vernehmlich und eindringlich kündet sie von einer gährenden Unzufriedenheit des Volkes mit den bestehenden Zuständen. Denn aus den Liedern geistlicher Dichter, die sie aussprechen, klingt nicht allein die geistliche Opposition gegen den weltlichen Luxus der Vornehmen und Reichen, nein! die Stimme des Volkes selbst, das auch in den kirchlichen Institutionen keinen Trost mehr fand und seine Zuflucht zu dem asketischen Lebensideal nahm. Halb ein Ritter, halb ein Mönch hat Heinrich von Mölk am Ende des XII. Jahrhunderts die scharfen Waffen seiner gedankenreichen Kunst in zornigen Satyren gegen die Mißbräuche seiner Zeit gerichtet. Mit der dramatischen Gewalt, die erst viel später den Todesdarstellungen der neuen christlichen Kunst ein so erschütterndes Gepräge verleihen sollte, schildert er Szenen, in denen der Gedanke der ‚vanitas vanitatum' furchtbar triumphirt, in denen der verwesende Leichnam selbst die Rolle des Mahners übernimmt.[2]) Und zu derselben Zeit verbreitete sich in Gedichten ‚die Legende von den drei Lebenden und den drei Todten', in der erzählt wird, wie dem

---

[1]) Vergl. für das Folgende, Woltmann: Holbein, II. Aufl. S. 240, wo ausführlichere Litteraturangaben. — Otte: Hdb. I, S. 503. — Das zuletzt erschienene spanische Buch des Fernandez Merino: La danza macabre. Madrid 1884 (Gaspar). — Ferner Th. Frimmel: Beiträge zu einer Iconographie des Todes. Mitth. der k. k. C. C. 1884. S. XXXIX ff. CXXXV f. CCIV f. 1885. S. VII f. Für unsere Zwecke besonders wichtig: Vigo: Le danze macabre in Italia. Livorno 1878.

[2]) Vergl. Scherer, Gesch. der deutschen Litt. III. Ausg. 1885. S. 84. — Werke, hrsg. von Heinzel, Berlin 1867.

Einsiedler Makarius drei Todte erscheinen, auf die er mit Worten der Ermahnung drei vornehme Männer, die des Weges kommen, hinweist. Zu gleicher Zeit auch müssen die dem Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen Hymnen entstanden sein, die von der Verachtung der Welt, von dem schnell vorübergehenden Rausche irdischer Lust, von der Gewalt des Todes predigen:

Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere
Veni ad tumulos, si eos vis videre:
Cineres et vermes sunt, carnes computruere;
Surge, surge, vigila, semper esto paratus.[1])

Besonders in dem Orden, der die alte Strenge des Benedikt zugleich mit der alten Askese wiederanstrebte, bei den Cisterziensern, scheint die Idee von der Vergänglichkeit poetisch gestaltet worden zu sein. Neben den Liedern Bernhard's haben wir Stanzen über den Tod von einem Cisterzienser Thibaud de Marly, ein Gedicht über den Tod von einem anderen, Dans Helinand. Aber diese Lieder des XII. Jahrhunderts sind gleichsam nur die ersten Windstöße, die dem gewaltigen Sturme vorangehen. Wie eine wilde Begeisterung, über den Tod selbst Herr zu werden, kommt es in Italien über das Volk, und aus der Aufregung heraus erklingen gleich Schlachtgesängen der mächtige Ruf des Thomas von Celano: ‚Dies irae, dies illa', die Lieder Jacopone's.

Wir haben gesehen, welcher Art die Wirkung der Franziskanerpredigten gewesen, welche Zwecke sie verfolgten. Ebenso sinnlich anschaulich, wie sie von Himmel und Hölle zu erzählen wußten, werden sie auch von dem Tode gesprochen haben. Ebenso wie der Teufel wird auch der Tod unter dem Einflusse solcher Schilderungen bestimmte Form und Gestalt in der Anschauung des Volkes erlangt haben. Ein volksthümlich satyrisches Element spricht aus den Liedern, wie aus den künstlerischen Darstellungen: der Gedanke an die Gleichberechtigung aller Menschen, ebensowohl vor dem Throne Gottes, wie angesichts des Todes. So furchtbar der letztere auch der Phantasie, die von der Furcht vor dem Jenseits gequält ist, erscheinen mag, für den Armen und Elenden auf dieser Erde hat seine Vorstellung doch etwas Tröstliches. Die niederen Stände rächen sich mit einem gewissen grausamen Be-

[1]) Du Méril: Poésies populaires latines du moyen âge. Paris, Firmin Didot. 1847. p. 125—127. 100. p. 155.

hagen für die scheinbare Ungerechtigkeit, die ihnen hier auf der Erde widerfährt, an den höheren, begünstigten Klassen, indem sie diesen das Bild vorhalten, wie der Tod Alles zerstört und vernichtet, was jene vor den anderen auszeichnet. Die Todesallegorieen, die im XII. Jahrhundert entstehen, in dem folgenden an Verbreitung und dramatischer Gestaltung zunehmen, sind ein beredter Ausdruck jener Volksbewegung, die wir mit dem Namen der Humanität zu kennzeichnen versucht haben. Die Vermuthung, daß sie von dem Franziskanerthum besonders ausgebildet worden sind, liegt nach Allem, was über dasselbe gesagt worden ist, sehr nahe. Versuchen wir dafür noch näher eingehende Beweise beizubringen.

Von den Todesdarstellungen der Kunst läßt sich, sehen wir von einigen vereinzelten Kunstwerken des frühen Mittelalters ab, im Allgemeinen sagen, daß sie in drei auch zeitlich auf einander folgende Gruppen zerfallen. Die älteste darf man als die der Allegorieen von der Vergänglichkeit der irdischen Dinge bezeichnen. Hier tritt der Tod selbst nicht auf, sondern nur der Todte. Die zweite umfaßt die Darstellungen des Herrschers Tod, die dritte diejenigen des Todtentanzes. Den Bildern gehen die Dichtungen zeitlich voraus. So entsprechen der ersten Gruppe die Legende von den drei Lebenden und den drei Todten und die Hymnen und Canzonen der Cisterzienser, der zweiten die Lieder Jacopone's und seiner toskanischen Zeitgenossen und Nachfolger, der dritten die Verse der ‚danse macabre'.[1])

Die ältesten Darstellungen der Allegorie der Vergänglichkeit begegnen uns auf den byzantinischen Kompositionen des ‚Eremitenlebens', deren uns eine in einer Tafel des Emanuel Tzanfurnari im Christlichen Museum des Vatikans erhalten ist.[2]) Da sehen wir mit erschreckt erhobenen Händen einen Einsiedler vor einem Sarkophage stehen, in dem ein verwesender Leichnam liegt. Das Bild wird in das XI. Jahrhundert versetzt. Ob auf so frühe Zeit auch jene im Malerbuche vom Berge Athos erwähnte Allegorie, die sehr abstrakt in der Mitte die Welt als gekrönten Greis, dann kreisförmig angeordnet die vier Jahreszeiten, die zwölf Monate und die sieben Altersstufen verbildlichte, zurückgeht, ist nicht mit Be-

[1]) Es ist noch nicht entschieden, wann und wo diese besondere Dichtung entstanden ist. Daß sie aber der malerischen Darstellung vorangeht, nicht erst aus dieser hervorgeht, scheint mir unzweifelhaft.

[2]) Abb. d'Agincourt Taf. LXXXII. Woltmann: Gesch. d. Mal. I, S. 231.

stimmtheit zu sagen. Eine Erweiterung erfährt jene Szene aus dem Leben der Eremiten in der Darstellung der ‚Legende von den drei Todten', die vielleicht schon im XII., sicher im XIII. Jahrhundert im Abendlande populär wird und auf eine Entstehung im Orient schließen läßt. Hettner vergleicht treffend mit derselben die Geschichte von dem Königssohn Josaphat, dem auf einsamem Wege angesichts der Aussätzigen und Krüppel die Erkenntniß von der Nichtigkeit des Irdischen aufgeht.[1]) Dessen Geschichte ist, wie aus zwei französischen Uebersetzungen des XIII. Jahrhunderts sich ergiebt, in dieser Zeit ein vielgelesenes Volksbuch gewesen[2]), wie ihr auch der Bildhauer des Baptisteriums zu Parma die Parabel vom Baume des Lebens entlehnt hat.[3]) Erst im XIV. Jahrhundert in dem Fresko des Camposanto zu Pisa aber schildert die italienische Kunst jene Szene, in der drei vornehme Reiter erschreckt vor den drei Leichnamen stehen bleiben, auf die der Eremit Makarius sie hinweist. Aus derselben Zeit etwa stammt ein Bildchen im Christlichen Museum des Vatikan, auf dessen Predelle ein halb verwester Körper dargestellt ist, mit welchem sich Schlangen und Skorpione zu thun machen. Des beschränkten Raumes wegen konnte von den drei Lebenden rechts nur einer knieend dargestellt werden, dem links der Eremit entspricht.[4]) Dem Ende des Jahrhunderts gehört das bekannte Fresko in der Scala santa im Sacro speco zu Subiaco an.[5])

Nur der kompositionellen Zusammengehörigkeit halber sind diese Bilder schon jetzt erwähnt worden. Zeitlich voran geht ihnen das höchst interessante Fresko Giotto's in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi. (Abb. 76.) Auch dieses ist Nichts als eine Allegorie der Vergänglichkeit, aber aus einem anderen Gedanken-

[1]) Italienische Studien. Braunschweig 1879. S. 132.

[2]) F. Liebrecht: Des h. Johannes von Damaskus Barlaam und Josaphat. Münster 1847. — Gui de Cambrai. Gedicht publ. von Meyer und Zotenberg in der ‚Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart'. — Fragments d'une ancienne traduction française de Barlaam et Josaphat faite sur le texte grec au commencement du XIIIe siècle, publ. v. P. Meyer, Bibl. de l'école de Chartes VI Serie II.

[3]) Vergl. Schnaase: Geschichte d. b. K. VII, S. 262 und die dort angegebene Litteratur.

[4]) Schrank D. Abb. d'Agincourt Taf. CXVII. Unter den Heiligen, die Maria verehren, ist Franz — das Bild war demnach vermuthlich für eine Franziskanerkirche gemalt.

[5]) D'Agincourt. Taf. CXXVI, 7.

gange heraus geschaffen worden. An Stelle des mahnenden Eremiten ist Franziskus getreten, der damit sichtbarlich auf diesem ältesten italienischen Todesbilde als der Nachfolger jener alten Asketen und zugleich als der Prediger einer neuen Anschauung vom Tode hingestellt wird. Er steht en face herausschauend, erhebt die Rechte und berührt mit der Linken ein neben ihm aufrecht stehendes Skelett, das auf dem Schädel eine Krone trägt, welche, wie es scheint, im Begriffe ist, herabzufallen. Mit Dobbert und Vigo muß man in dem Bilde eine Darstellung der Vergänglichkeit sehen, nicht des Herrschers Tod selbst.[1]) Das geht unzweifelhaft aus einem anderen, ganz ähnlichen Fresko im alten Kapitelsaal von S. Antonio zu Padua hervor. Hier befinden sich an der südlichen Wand Reste von Wandmalereien, die von Crowe und Cavalcaselle, Gonzati und Schnaase mit Unrecht dem Giotto zugeschrieben werden, da sie doch alle Merkmale jener späteren Meister: Altichieri und Avanzo, welche die Kapellen des h. Felix und Georg ausgemalt haben, tragen. Neben den Gestalten des Daniel und Jesajas sind rechts Reste der Figur des Antonius von Padua erhalten, der mit der Rechten auf ein gesondert daneben dargestelltes Skelett weist, in der Linken einen Zettel hält mit dem Spruche: „homo igitur consumtus atque nudatus quaeso ubi est (Hiob. c. XIV v. 10). Mortuus pro nobis est." Zu den Füßen des Leichnams liegt ein Cartellino, auf dem zu lesen ist: „memor esto judicii mei, sic enim erit et tuum. Heri mihi hodie tibi (Eccles. XXXVIII, 23)".[2]) Der Todte selbst also redet den Beschauer an. Offenbar sind die zwei Bilder aus den gleichen Anschauungen des Franziskanerthums erstanden. Weht doch aus ihnen derselbe Geist uns entgegen, wie aus Jacopone's Gedicht: ‚cur mundus militat sub vana gloria', von dem oben (S. 445) gesprochen worden ist, und mehr noch aus dem anderen:

quando t'alegri o huomo de altura

das schon Vigo in seine Betrachtung der Todtentanzdichtungen aufgenommen hat:[3])

---

[1]) Dobbert. Giotto. K. u. K. III, S. 17. — Vigo a. a. O. S. 18.

[2]) Crowe u. Cav. D. A. I, S. 242. — Schnaase VII, S. 369. — Lübke. Mitth. d. k. k. C. C. V, S. 10. — Woltmann S. 430. — Dobbert S. 30. — Gonzati: La basilica di S. Antonio I, 265. Abb. Taf. zu S. 267. Die Verhältnisse, Typen und Gewandbehandlung weichen durchaus von der Art Giotto's ab.

[3]) A. a. O. S. 81. — In der Venezianischen Ausgabe IV, 10.

Wenn du dich freust, o Mensch, an deiner Größe,
So geh', auf's Grab zu richten die Gedanken.
Und nur auf dieses wende deine Blicke,
Und denke wohl daran, daß du mußt kehren
Zu der Gestalt zurück, die dir erscheinet
Am Menschen, der da liegt im dunklen Grabe.

Nun fragt der Lebende den Todten, wohin seine schönen Gewänder, wohin der zierliche Schmuck des Haares, wohin die Augen, wohin die Nase, wohin die Zunge, die Lippen, die Arme gekommen sind. Und Wehklagen über den schlechten Gebrauch, den er als Lebender von allen diesen Zierden des Körpers gemacht, erklingt als Antwort von dem Todten. Der Aufforderung, sich zu erheben, die Waffen und den Schild zu nehmen, vermag er nicht mehr nachzukommen. Nicht vermögen die Verwandten ihm mehr zu helfen, nur Eines kann er noch: den der Weltlust ergebenen Menschen warnen![1])

Aehnlich spricht in andern Liedern jener Zeit die Seele, die zurückkehrt zu dem Körper, ihm Vorwürfe zu machen, mit der verlassenen, verwesten irdischen Hülle.[2])

Was aber jenes Fresko in Assisi besonders interessant macht, ist der Umstand, daß hier ganz im Sinne der Menge die Krone als Symbol irdischer Größe auf dem Kopfe des Skeletts erscheint. Es liegt darin recht deutlich eine Appellation an das Volk: selbst der König muß sterben! Wie dies auch aus einem angeblich von Franz selbst an die Podestà, Konsuln, Richter und Magistrate, also die Repräsentanten der städtischen Macht, gerichteten Briefe spricht, welcher beginnt:

„Bedenkt und seht, wie der Tod in eiligen Märschen hinter Euch herkommt. Darum bitte ich Euch mit aller der größten Verehrung inmitten der Sorgen und Unruhen dieser Welt, in die Ihr verwickelt seid, nicht Gottes zu vergessen und sein Gesetz nicht zu verachten; denn wer Gott vergißt und sein Gesetz von sich zurückweist, ist verflucht und vergessen. Und wenn der Tag des Todes kommen wird, wird ihm genommen werden, was er zu besitzen glaubte, und je weiser und mächtiger sie in der

[1]) Vergl. ein Lied Guittone's: Rime di Fra Guittone. Firenze, Valeriani 1828 II, Nr. 210. S. 211.

[2]) So in zwei anderen Poesieen Jacopone's, in den sogenannten ‚contrasti di un vivo e morto', die angeblich auf Bernhard von Clairvaux zurückgehen. Vigo S. 85.

Welt gewesen sind, desto mehr werden sie in der Hölle gequält werden.“ [1])

Der König aber, der im Grabe liegt, tritt auch in dem sicher von einem Franziskaner gedichteten ‚ballo della morte‘ (vergl. unten), den Vigo publizirt hat, sprechend auf:

Nehmt Euch ein Beispiel, arme Erdensöhne,
An mir, der einst die Königskrone trug
Und jetzt erleiden muß die höll'schen Qualen
Und ewig mich denselben anbequemen.
Wer Sinnenlüste nur zu suchen ausgeht
Und es verschmähet, fromm und gut zu leben,
Deß Seele wird, kommt erst die letzte Stunde,
Zur Hölle gehn, der Körper zu den Würmern.

Die praktische Wirkung solcher Moralpredigt, die sich des Hinweises auf den Tod bedient, lernen wir recht deutlich aus den Versen des Brunetto Latini im Tesoretto kennen. Nachdem er die vanitas vanitatum, offenbar in direkter Nachahmung von Jacopone's Lied: ‚cur mundus militat‘, sich vor die Seele gerückt, geht er zu den „frati santi“, den Franziskanern und beichtet ihnen. [2])

Nur ein kleiner Schritt war es, von solchen Allegorieen der Vergänglichkeit zur Personifizirung des Todes, zu seiner Verbildlichung als Herrscher Tod zu gelangen. Jacopone selbst hat ihn gethan in seinem Cantico: ‚Non tardate, o peccatori‘. Er, der Gelehrte, erinnert sich der ‚pallida mors‘ des Horaz, aber seine Phantasie malt sie sich in grauenvoller Weise aus: „häßlich, düster und ungestaltet“. „Da kommt der Tod und macht sterben die Ritter, wie die Frauen und die Junker; die Brüder und die Schwestern sinken hin zur Erde, die Priester und die Laien, die Häßlichen und die Schönen. Und auf so schnellen Füßen naht er, daß Keiner seine Ankunft spürt. Da ist es nicht möglich, ihm auszuweichen, sehen wir ihn kommen, nach keiner Seite steht die Flucht

[1]) Opera. I, p. 10 f. Auch bei Prudenzano: Francesco d'Assisi. Neapel IV. Aufl. 1882 S. 146. — Vergleiche mit den oben erwähnten Fresken auch die von Vigo S. 31 angeführten in der Riviera di Orta und in Omegna.

[2]) Tesoretto. Ausg. von Zannoni. Florenz 1824, cap. XX, v. 45 ff. Vers 53 spricht er von der Todesstunde:

ahi Deo, quante fiate
Ne porta le corone,
Come basse persone.

Beispiele: Cäsar, Samson, Alexander, Absalon, Salomon und Hektor.

uns offen. Dem Tode entgegen müssen wir gehen. — Wir alle laufen ihm entgegen, der Lahme, wie der gut zu laufen weiß, Tag und Nacht ohne zu ruhen. — Eben noch saht ihr den Menschen, geschmückt, strahlend und voll Ruhmes, den Kopf erhoben, stolz und kühn gehen — und schon liegt er verächtlich da, häßlich, todt und niedrig, und das verwesende Fleisch nagen die Würmer. — Gar hoch zu loben ist der Tod, denn Jedem läßt er nach Gerechtigkeit widerfahren und vergilt jedem Menschen nach dem Bösen, wie nach dem Guten, das er gethan. Den einen sendet er in die Hölle, den andern in die Seligkeit. — Darum laßt ab von der nichtigen Eitelkeit und thut Buße. Denn wie Staub, der in der Luft zerfliegt, vergeht die irdische Pracht vor dem Tode! — Es kommt der Tod und sendet seine Pfeile nach Willkür, und Alle müssen dann Rechenschaft ablegen. Wer aber gut gelebt, der braucht ihn nicht zu fürchten." [1])

Mehr als irgend ein anderes verräth dieses dramatische, an wirkungsvollen Kontrasten reiche Gedicht die allgemeine, durch die Bettelmönche geförderte Stimmung, aus welcher Bilder wie der ‚Triumph des Todes' in Pisa, das Fresko in Subiaco, jenes im ehemaligen Ospedale zu Palermo hervorgegangen sind. Mag die Gestalt des Todes selbst verschieden dargestellt worden sein, die Anschauung jenes gewaltthätigen, kein Geschlecht, keinen Stand verschonenden Eingreifens ist dieselbe. „Laida scura e sfigurita" fährt er als Weib, die Sense in der Hand, auf dem mächtigen Pisaner Fresko in die Freuden der Welt hinein, über Leichen hinweg stürmt er auf dem in Subiaco als grausiger Reiter, seine Sense schwingend, auf zwei Jünglinge zu, deren einen er schon mit dem Schwerte trifft, mit dem Bogen eilt er in dem Palermitaner Bilde auf einem Pferdegerippe in jagender Hast über die von Pfeilen getroffenen Großen der Erde hin zu den ahnungslos die Gegenwart genießenden Reichen. Vor dem Grabe als Skelett, ein Herrscher in vornehmem Mantel, steht er inmitten von unheimlichen Gehülfen, welche mit Pfeilen die weltlich sich Vergnügenden erlegen, in der Kirche des h. Bernardino von Siena in Clusone. [2]) An jener der Madonna della neve in Pisogne am Lago d'Iseo aber eilen Leute jeden Standes auf den Feind zu, der sie mit Pfeilschüssen empfängt,

[1]) Lib. IV, cantico 9.

[2]) Vallardi: Trionfo e Danza alla morte. Milano 1859.

während auf der andern Seite angesichts der von Christus und Maria selbst geleiteten Schaar der Frommen ihm der Bogen zerbricht. Dies letztere Gemälde, das ich nur aus der Beschreibung Vallardi's kenne, scheint mir geradezu direkt an Jacopone's Gedicht sich anzulehnen, da es, wie dieses, die Gegenüberstellung der Guten und Bösen, ja mehr noch neben Christus fünf allegorische Figuren zeigt, deren Namen zwar nicht erhalten sind, die aber vielleicht einige der von Jacopone im letzten Verse angeführten sind:

Nun laßt uns bitten unsern Herrn,
Und seine Mutter auch, die Jungfrau,
Zu geben Frieden uns und Liebe,
Den Glauben, Mitleid und die Hoffnung,
Die Kraft sowie den guten Willen,
Schon hier auf Erden solche Buße
Zu thun, daß an dem Tag des Scheidens
Das ew'ge Leben wir erringen.[1])

Das Auffallende, daß unter den Schlechten nur kirchliche Würdenträger, unter den Guten nur weltliche Große erscheinen, veranlaßte Gabriele Rosa, in der Darstellung die Aeußerung einer ghibellinischen Empfindung zu sehen. — Ob auch jene Prozessionen von dem Tode verfallenen Leuten auf dem Fresko von Clusone und dem in Penzolo di Valle auf Anschauungen, wie sie Jacopone gehabt, zurückgehen, muß dahingestellt bleiben.[2])

Eine dem Jacopone ganz verwandte Anschauung verrathen zwei von Vigo nicht angeführte Gedichte. Das eine von Cino da Pistoja, das beginnt: ‚O morte della vita privatrice' nennt den Tod gleichfalls ‚oscura di laida sembianza'.

„Du bist der grimmigste Feind des Menschen und machst neues

[1]) Die gesperrten Worte sind als Allegorieen groß geschrieben im ital. Texte, welcher lautet:

Or preghiamo il pio Signore
E la vergine sua madre,
Che ci dia Pace et Amore,
Fede Spene e Charitate,
Forza e buona Volontate
Di far qui tal penitentia
Che nel dì de la partentia
Vita aggiamo gloriosa.

Ueber das Fresko vergl. Vallardi, a. a. O. — Vigo, a. a. O. S. 25. — Angeblich im Stile des Borgognone.

[2]) Vergl. Vigo, a. a. O. S. 29.

und altes Leiden aufschreien. Weinen und Schmerz erzeugst du, deßhalb will ich dich tadeln. Denn wenn der Mensch Freude und Glück bei seiner neuen Gattin in dieser Welt findet, läßt du ihn kaum kurze Zeit froh leben, nein ziehst ihn zu Boden.“ Dann schildert er den Tod auch als Bogenschützen.[1]) Nicht minder leidenschaftlich klingen die Verse, die früher dem Cavalcanti zugeschrieben wurden:

„Düsterer, finsterer Tod, — siehe, wohin führst du und läßt du sinken so viele schöne und würdige Geschöpfe? Dann hebst du sie auf und verfährst mit ihnen nach deinem Willen, du machst sie einer dunklen Grube zu laufen und überwindest, du Grausamer, Rauher und Liebloser, Mann wie Frau, beide so schön und zart.“[2])

Durch Petrarca taucht dann ein neues Bild des ‚Herrschers Tod‘ auf. Er stellt ihn sich als Sieger auf dem Triumphwagen, dem die Unterlegenen folgen, vor. Auch diese dichterische Allegorie hat ihre künstlerische Verherrlichung gefunden, ohne doch so populär zu werden wie die dramatische ältere.[3])

Aus den geschilderten asketischen Anschauungen ist endlich als dritte Form der Todesdarstellungen neben den Allegorieen der Vergänglichkeit und denen des Herrschers Tod der Todtentanz hervorgegangen, in welchem die schneidende Ironie ihren Höhepunkt erreicht. Nur ganz vereinzelt begegnen wir ihm in der Dichtung und Kunst Italiens, seine eigentliche Heimath hat er im Norden gefunden. Dennoch verdient mit Vigo darauf hingewiesen zu werden, daß die Idee des Todtentanzes ganz im Allgemeinen wenigstens gleichzeitig mit den Aufführungen in Frankreich und England in einem Gedichte von Jacopo oder Pietro di Dante Alighieri erscheint.[4]) Daß sie aus den Anschauungen der Bettelmönche hervorgegangen, erscheint mir zweifellos, und zwar möchte ich im Hinblick auf jene Todeslieder des Jacopone und die volksthümlichere Denkweise der Franziskaner überhaupt vermuthen, daß

---

[1]) Vita e memorie di M. Cino da Pistoja. Pistoja, Ciampi 1826. Canzone XXIX. S. 261.

[2]) Poeti del primo secolo della lingua italiana. II. Bd. S. 330.

[3]) Vergl. Vigo S. 45 ff., der aber den verschiedenen Charakter der Todesdarstellungen nicht recht scharf unterscheidet. Kunstwerke: Vanni in Siena, Akad. — Costa in S. Giacomo in Bologna. — Reliquienschrein in Graz. — Pomareda's Stich von 1748 nach Tizian etc.

[4]) Vigo S. 76. Rime di M. Cino da Pistoja. Firenze 1862, S. 208.

auch in diesem Falle die Letzteren Anfangs die Gebenden, die Dominikaner die Nehmenden sind. Unleugbar bleibt es freilich, daß die uns erhaltenen Todtentänze in Deutschland zumeist in Dominikanerklöstern sich befinden. Zu streng darf man in diesem Falle, wie in anderen, zwischen den beiden Orden nicht unterscheiden, aber daran festhalten muß man immer, daß die kulturgeschichtlich bedeutungsvollen Ideen und Vorstellungen doch fast durchweg von dem Orden des Franziskus ausgehen.[1]) Auch die volksthümlichen Allegorieen vom Tode dürften, wie alle diese Darlegungen erweisen, ihre eigentliche dramatische Gestaltung Franz und den Franziskanern verdanken.

[1]) Hinweisen möchte ich hier auch darauf, daß der von Vigo S. 125 publizierte ‚ballo della morte', das einzige italienische Todtentanzgedicht, offenbar von einem Franziskaner geschrieben ist, da der Tod nur für den fra minore tröstende Worte hat.

SCHLUSS

Wir sind am Schlusse unserer Betrachtungen angelangt — sei es uns vergönnt, noch einmal einen kurzen Blick rückwärts zu werfen, noch einmal die große Bewegung, die wir in Franz zu verstehen und würdigen versucht, im Großen in's Auge zu fassen!

In der gewaltigen, alle Grenzen des Egoismus überschreitenden, alle Bande individueller Beschränkung fallen lassenden Gestalt des predigenden Bettlers von Assisi tritt gleichsam sichtbar in seiner vollen Bestimmtheit das Streben, der Wille einer ganzen Zeit hervor. Er ist der Repräsentant der als Ganzes zu einer in sich begründeten, selbstständigen Stellung aufstrebenden großen unteren Masse des Volkes, des dritten Standes, zu gleicher Zeit aber auch der Repräsentant jedes Einzelnen aus dieser Masse, wie er sich seiner selbst, seiner Rechte auf Gott und die Welt bewußt wird. Mit Franz und in Franz erfährt die mittelalterliche Menschheit die volle Gewalt der jedem Einzelnen innewohnenden Gefühlskraft, und diese innere Erfahrung führt eine von den dogmatischen Allgemeinbegriffen sich befreiende erste Erkenntniß des eigenen Wesens mit sich. Aber wie der Genius über den ihn umgebenden Verhältnissen und Menschen, schwebt Franz über dieser seiner Zeit — als das vollendete Ideal, in dem seine Mitwelt das Beste, was sie unbewußt anstrebt, in lichter Klarheit und Reinheit vereinigt sieht. Für Franz sind die Schranken, welche die Formen der Erkenntniß: Zeit und Raum zwischen den einzelnen Individuen errichteten, gefallen: er hat sich Eines gefühlt mit der ganzen Natur, mit dem allen Erscheinungen zu Grunde liegenden Einen, Untheilbaren. Nach Jesus von Nazareth hat es Keinen gegeben, der in gleicher, ewig wunderbarer Weise seines Ich's sich ent-

äußert, das höchste Gebot: „Liebe Deinen Nächsten wie Dich selbst", fast sein ganzes Leben hindurch erfüllt hat. Wenn je ein Mensch den Beinamen des Heiligen verdient hat, so ist es Franz von Assisi. Er hat die im Himmel erträumte Seligkeit schon auf Erden genossen — das Leiden dieses Seins verschwand ihm, und das reinste Glück ist ihm in dem Gefühle ewiger Liebe, des Einsseins mit Gott und der Natur, in der Freiheit stiller Kontemplation, die, über die Erscheinungen erhoben, das Wesen der Dinge selbst betrachtete, zu Theil geworden.

Der innere Drang der Menschheit jener Zeit führte zur Kontemplation. Nach unruhvollen Jahrhunderten des Kampfes Aller gegen Alle, nach den aufregenden, verwirrenden Unternehmungen der Kreuzzüge, begann man sich auf sich selbst zu besinnen. Innerhalb der sicheren Mauern der Städte brachte die allmählich um sich greifende friedliche Beschäftigung mit Handel und Handwerk, der Behagen und häusliche Sammlung gestattende Wohlstand eine Stimmung des Gemüthes mit sich, die dem Denken und Empfinden günstig war. Wie sie sich bei den Bürgern geltend machte, so nicht minder in jenen Mönchsorden, die, wie die Cisterzienser, im Gegensatz zu den im äußeren Thun und Treiben aufgegangenen älteren Benediktinerabzweigungen zu größerer Einfachheit, zu einem stillen, der Betrachtung gewidmeten Leben in die Einsamkeit sich flüchteten. Der Einzelne begann über die Heilswahrheiten der christlichen Religion nachzusinnen, selbst in ein persönliches Verhältniß zu ihnen zu treten. Da mußte es offenbar werden, wie wenig doch die Formen des Religionskultus mit ihrer großen, für das Allgemeine bestimmten schematischen Anordnung, die Seelennoth befriedigen konnten, wie fremd die Bestrebungen des päpstlichen Stuhles und der Geistlichkeit den Bedürfnissen des seiner selbst sich bewußt werdenden Volkes waren. Die Empörung über das rücksichtslos egoistische Verfahren der Kirche trieb Viele den aus dem Orient gekommenen Sekten in die Arme, die dem einzelnen Gläubigen mehr thätigen Antheil und intimere Beziehung zur Religionsausübung versprachen. Lauter nnd lauter ward der Ruf nach einer Reform der Kirche — man begann sich das Recht, die Bibel zu lesen und zu interpretiren, zu predigen, kurz höchst persönlich seinem Christus zu nahen, anzumaaßen. Noch aber sträubte sich Rom, die Rechte des Volkes anzuerkennen, und verfolgte die Freigesinnten als Häretiker, bis es,

im entscheidenden Augenblicke zu hellerer Einsicht gelangt, einem dieser Volksprediger, Franz von Assisi, der, wie wir zu zeigen versucht, recht eigentlich aus dem feindlichen Lager der Waldenser kommt, für ihn und seinen Orden gewährt, was die große Masse für sich ganz in Anspruch zu nehmen begann.

Damit nun vollzog sich die Reform; das Volk erhielt, was es gewollt: die Predigt, ein volksthümliches Christenthum, und die reichsten Segnungen waren die Folge. Der Bürgerstand war zu Rechte anerkannt, wie von dem Staate, so von der Kirche. Er konnte fortan seine eigensten Kräfte entfalten. Seine Ideale hießen: Frieden und Gesittung.

Auf die einsamen Höhen der Selbstverleugnung und weltabgeschiedener Kontemplation konnte freilich die Masse ihrem geliebten Führer nicht folgen — aber sie erreichten, von seinem Beispiel vorwärts gezogen, doch Punkte, die, über dem Gewirr und Geräusch des täglichen Lebens erhaben, die Möglichkeit ruhigerer Sammlung und Betrachtung und den freieren Ausblick auf die mannigfachen Erscheinungen der Natur gestatteten. Die Begeisterung mußte nach Ausdruck suchen: und so entstand ein künstlerisches Streben in Worten, Tönen und Formen.

Eine volksthümliche, einfach natürliche, von inniger Liebe und Begeisterung eingegebene Auffassung der christlichen Religion, wie sie täglich von Franz und seinen Schülern zum bilderreichen Ausdruck in Predigt und Dichtung gebracht wurde, hat die neuere christliche Kunst in's Leben gerufen. Jene Neigung zur Kontemplation konnte in wunderbar schneller Weise das Studium der Natur befördern, weil durch die mystischen Anschauungen des Franziskanerthums das Gefühl voll und ganz erwärmt ward für eben diese Natur, in der man das Abbild Gottes sah. Dann kam die persönliche Verehrung für Franz hinzu, die Begeisterung, welche die Darstellung seiner Person und seiner für künstlerisches Nachempfinden so geeigneten Legende immer auf's Neue in dem recht eigentlich aus dem naiven Volke hervorgehenden Künstler hervorrief. Es kam hinzu, daß bei dem unglaublich schnellen Anwachsen der Bettelmönchorden unaufhörlich durch anderthalb Jahrhunderte hindurch unzählige Kirchen und Klöster gebaut, mit Fresken, Altargemälden, Skulpturen, Denkmälern jeder Art geschmückt werden mußten. Ein weites, allen Kräften vollen Spielraum lassendes Feld der Thätigkeit hatte sich für die Kunst eröffnet.

Wird man sich des großen Zusammenhanges, der zwischen den religiösen Bestrebungen des Bettelmönchwesens und der neu aufstrebenden künstlerischen Thätigkeit im XIII. und XIV. Jahrhundert besteht, recht bewußt, so muß es dann dem Betrachter der Kunst des Quattrocento in Italien auch wohl deutlich werden, daß diese letztere durchaus auf jener ersteren beruht, nur eine weitere Stufe zu der in Leonardo's, Raphael's und Michelangelo's Werken erreichten Vollendung bildet. Wir haben hier eine große geschlossene Entwicklung vor uns auf dem Gebiete der Skulptur und Malerei, aber eben sowohl auch, wie wir für Toskana, diesen heimischen Boden der Renaissance, nachgewiesen haben, auf dem der Architektur. Die Ideale einer volksthümlichen christlichen Kunst, wie sie Raphael in blendender Reine und unnahbarer Herrlichkeit hinstellt, sind dieselben geblieben, die schon dem Pisano, dem Giotto vorgeschwebt. Wer, wie wohl geschehen ist, den Niccolò Pisano einen letzten Ausläufer einer antikisirenden süditalienischen Kunst zu nennen vermag, kann kein Auge haben für die gewaltsame frohe Jugendlichkeit seiner aus echt toskanischer religiöser und künstlerischer Gefühls- und Gestaltungskraft hervorgegangenen Werke. Der muß mit demselben Rechte Cimabue, dessen Kreuzigung in Assisi dieselbe jugendliche fast fessellose Leidenschaftlichkeit wie Niccolò Pisano's Relief im Baptisterium zu Pisa zeigt, der muß schließlich Giotto die letzten Worte einer sterbenden Richtung sprechen lassen! Indessen doch diese drei Namen die ersten jener langen Reihe sind, denen Toskana, denen Florenz den nie vergänglichen Ruhm, die Heimath der Renaissance zu sein, verdankt!

Dann, im XIV. Jahrhundert, könnte es scheinen, stockt nach den außerordentlichen Thaten Giotto's die Entwicklung — aber mir dünkt, es scheint auch bloß so. Für eine Weile mag der große Neuerer, wie alle Neuerer vor ihm und nach ihm, den Boden, dem er fast die ganze Kraft entzogen, steril gemacht haben; aber dennoch treibt es die Kunst vorwärts. Jener Stefano Fiorentino, von dem wir nur durch Vasari wissen, muß ein großer bedeutender Künstler gewesen sein, Vasari's Giottino geht, wenn auch nicht in dramatischer Gestaltung, so doch in vollerer Ausbildung der Typen und Figuren über Giotto hinaus und bereitet seinerseits Orcagna's Schönheitsstreben vor. Dann bricht das XV. Jahrhundert an, und ein gewaltiger Schritt geschieht. Ghiberti allein scheint eine Vermittlerrolle zu spielen, indessen die Masaccio, Brunellesco und

Donatello sich gleichsam gewaltsam von allem Vorhergehenden losreißen.

Es kann keine Frage sein, daß um 1400 eine neue Phase in der Entwicklung eintritt, und es hat das nichts Verwunderliches. Auf zwei Jahrhunderte hinaus hatte jene Reform des Franz stark und nachhaltig gewirkt — da begannen in Italien neue Ideale das Volk mächtig zu locken und anzuziehen. Petrarca und Boccaccio sind die ersten, welche sie voraus verkünden, erst um die Wende des Jahrhunderts aber werden sie das Gemeingut Aller. Die Bewegung der Humanität, wie wir die Volksbewegung des XII. und XIII. Jahrhunderts zu bezeichnen gewagt, schlägt eine neue Richtung in dem ‚Humanismus' ein. Hatte man bis dahin das Evangelium und die Natur zu Führern auf dem Wege zur Wahrheit und Schönheit genommen, so gesellt sich jetzt ein dritter zu jenen Beiden hinzu: die Antike. Die Schriften der alten Philosophen, Dichter und Geschichtsschreiber entsteigen zu gleicher Zeit mit den Tempeln und Statuen dem Schutt der Vergangenheit, und diese durch Erhabenheit, Schönheit und Alter verehrungswürdigen Reste werden die Vorbilder für den Denker, den Dichter und den Künstler. Zur guten Zeit — namentlich für die Künstler, denn viel zu scharf vorgezeichnet, zu ausgeprägt schon war die Richtung der toskanischen Kunst auf ein bestimmtes christlich-modernes, im guten Sinne naturalistisches Ideal, als das sie in eine sklavische Nachahmung der alten Denkmäler hätte verfallen können. Aber etwas Wesentliches, was nothwendig war für den Fortschritt, konnte die Antike lehren: das Formale! Halb wissenschaftlicher, halb künstlerischer Art ist ihr Einfluß: auf der einen Seite fordert sie zu einem eingehenden Studium der Perspektive, auf der anderen zu dem des Nackten auf. Hat die erste Periode bis 1400 bereits die Ziele, den Inhalt und Charakter der Renaissancekunst festgestellt, so beschäftigt sich die zweite mit der vielseitigen Durchbildung und Ausbildung der Form, wie sie nur durch eingehendes Studium der Natur, d. h. der Anatomie und Perspektive im Allgemeinen, des Individuums und der Landschaft im Besonderen erreicht werden konnte. Die dadurch erworbene Sicherheit, Mannigfaltigkeit und Körperlichkeit der Darstellung läßt den Abstand der Quattrocentokunst von der des Trecento größer erscheinen, als er es in der That ist. Das Wesentliche bleibt doch immer die volksthümliche Religionsanschauung, der Geist, welcher die Kunst

beseelt — und dieser, wie wir ihn unter dem Einflusse und im Zusammenhange mit dem Franziskanerthum betrachtet haben, ist durch alle äußerlichen Modifikationen und Wandlungen hindurch derselbe — von jener typisirenden Richtung des XIII. und XIV. Jahrhunderts an, welche den Affekt aus Mangel an Naturkenntniß nur in mehr oder weniger allgemeiner Form zum Ausdruck bringt, durch die naturalistische Kunst des Quattrocento, welche mit der Form das Individuelle zur Hauptsache macht, hindurch zu der lichten Höhe der Blüthezeit, in welcher die siegreich beherrschte Form den Ideen dienstbar, die Form zum adäquaten Ausdruck des Inhalts wird.

Trotz des Einflusses der Antike ist auch im Quattrocento die Kunst eine rein christliche. Sie nimmt von der Antike an, was ihr heilsam ist, bleibt aber doch, was sie ist. Wo antike Stoffe benutzt worden sind, geschah es nur aus Kuriosität, ja, es war, wenn man will, eine Abirrung. So ist auch die Zahl antik-mythologischer oder geschichtlicher Darstellungen eine verschwindend geringe. Erst als die Höhe überschritten ist, im XVI. Jahrhundert, beginnt das Antikisiren im eigentlichen, zu gehaltloser Spielerei führenden Sinne. Daß die Architektur, in der das formale Element überwiegt, am stärksten von der humanistischen Begeisterung beeinflußt wird, erklärt sich leicht, daß aber auch in ihr im Wesentlichen schon vorhandene Prinzipien, vor Allem das einer freieren Harmonie der Raumverhältnisse, nur weiter gebildet werden, haben wir gesehen.

So gestaltet sich nach Allem die Anschauung der Entwicklung der Renaissancekunst von 1200 bis 1500 als eine ihrem innersten Wesen nach einheitliche, nur in zwei Phasen sich vollziehende, deren zweiter das Eintreten antiken formalen Einflusses wesentlich ist.

In eben jenen Jahren aber, in denen die Kraft der durch Franziskus innerhalb der katholischen Geschichte vollzogenen Reform in ewigen Meisterwerken der Kunst ihre herrlichsten Früchte erzielte, empfing Luther in Rom die bestimmenden Eindrücke, die ihn zum Protestanten machten. Drei Jahrhunderte nach Franz verlangte das Volk eine neue Reform, und diesmal sollte die katholische Kirche diese nicht mehr zu der ihren machen. Zu groß war die Kluft geworden, als daß man sich über sie hinweg hätte vereinigen können — und das Volk, welches sich diesmal erhob, war das germanische. Ein anderer Reformator auch als Franz war Luther. So tief in seinem Erleben, so begeistert von seinem Christenthum,

so ganz erfüllt von seiner Glaubensüberzeugung, wie Jener, aber eben als der Sohn einer anderen Zeit und eines anderen Volkes ein so ganz Anderer: ein mit allen Waffen des Geistes gewappneter Streiter, der voll heiligen Zornes gegen den Trug und den Mißbrauch auszog, zu gleicher Zeit vernichtend und aufbauend — er vielmehr als Franz jenem Engel der Apokalypse zu vergleichen! Und doch Eines haben die beiden größten Nachfolger Christi gemeinsam: die übergewaltige Gefühlsmacht, mit der sie Wunder gewirkt. Nicht in einem Athem mit ihnen darf man jenen finstern Zeitgenossen Luther's: Ignatius Loyola nennen, wenn schon auch ihm der Beiname eines Reformators hat verliehen werden können. Was er gewesen und gewollt, kann Jeder errathen, der die prunkvolle, übertrieben erregte und doch an wahrer Empfindung arme Kunst der Jesuiten und der Gegenreformation, die bis ins XVII. Jahrhundert in den katholischen Ländern geherrscht, betrachtet. Auch sie hat wohl Großes, Merkwürdiges hervorgebracht, aber es fehlt ihr die ernste Weihe innerer Wahrhaftigkeit, welche die in Luther und in Franz gipfelnden Bewegungen ihren geistigen Erzeugnissen verliehen. Denn wie sich an Franz die Entfaltung und Blüthe der bildenden Kunst, so schließt sich an Luther diejenige einer anderen Kunst, der Musik. Wie in Giotto die begeisterte Gefühlskraft des Franziskus, so hat in Bach die tiefe Glaubensmacht Luther's den vollen, künstlerischen Ausdruck gefunden. Und wie auf Giotto die große Zeit der italienischen bildenden Kunst, so folgt auf Bach die gewaltige Entwicklung der deutschen Musik.

Franz und Luther! Wann wird der Dritte kommen? Die Zeit ist reif und wer sein Ohr öffnet, der hört den verlangenden Ruf des Volkes, diesmal des vierten Standes, der seine Rechte für sich fordert. Was Anderes als neue Glaubenskraft, als neue Kräftigung des Gefühles verlangt es? Wer hilft ihm? Die Menschheit bedarf von Neuem eines Franziskus, eines Luther!

ANHANG

I. Die Quellen zur Geschichte des Franz.[1])

Vier Lebensbeschreibungen des Franz von Assisi sind uns aus dem XIII. Jahrhundert erhalten, und diese allein, die ersten drei noch von seinen Zeitgenossen geschrieben, dürfen die Grundlage einer historischen Betrachtung bilden, wenn auch vergleichend die Mittheilungen vor allem des Jordanus von Giano, dann einiger anderer Schriftsteller der Zeit, wie Jacobus de Voragine, Matthäus Paris, Jordanus, Vincentius von Beauvais, Jacobus de Vitriaco herzugezogen werden müssen. Erst seit kurzer Zeit ist die historische Kritik auch auf diesen Stoff angewandt worden, nachdem durch Jahrhunderte hindurch in zahllosen Biographieen des Heiligen ohne Auswahl die älteren Angaben des XIII. Jahrhunderts mit den an neuen Erfindungen und Legenden reichen Darstellungen der zwei folgenden Jahrhunderte vermischt worden waren und so ein buntes Ganzes entstanden war. Die erste kritische Sichtung des im Laufe der Zeit übermäßig angewachsenen Stoffes unternahm der gelehrte und sorgfältige Konstantin Suysken, als er in den Acta sanctorum (Antw. 1786. T. II. p. 683—798) drei der älteren Biographieen neu publizirte und in seinem Kommentar in Sonderheit die Angaben in Wadding's Annalen einer genauen Prüfung unterzog. Blieb seine Auffassung des Franziskus auch noch immer weit entfernt von der Würdigung der geschichtlichen Persönlichkeit, so gebührt ihm doch der Dank für die einsichtsvolle Verarbeitung und klärende Vergleichung der älteren Literatur. Ein weiterer Schritt konnte erst von protestantischer Seite geschehen, wie ihn denn Hase in seinem „Lebensbild des Franz von Assisi" (Leipzig 1856) that. Dem hervorragenden Geschichtsschreiber der christlichen Kirche und Vorkämpfer freier protestantischer Forschung gelang es, mit kühner und sicherer Hand das dichte Netz unbewußter und willkürlicher Erdichtung zu zerreißen und der geschichtlichen Betrachtung den freien, ungehinderten

[1]) Diesen Abschnitt habe ich unverändert, nur durch einige neuere litterarische Angaben bereichert, stehen lassen, wie er in der ersten Auflage dieses Buches gegeben war, und füge gesondert in einem zweiten Kapitel die Kritik der neueren Quellenforschung hinzu.

Ausblick auf das inhaltsreiche Leben des merkwürdigen Mannes zu erschließen. In entscheidender Weise verstand er es, die Umbildung wirklicher Vorgänge zu wunderbaren Ereignissen in der fortschaffenden Einbildungskraft des Volkes und der die Absicht verrathenden lehrhaften Anschauung der Franziskaner anschaulich darzulegen und aus der späteren Legende den eigentlichen Kern loszulösen. Unter seiner Polemik aber, so gerechtfertigt sie der katholischen Auffassung gegenüber war, hat doch der unschuldige Veranlasser derselben, Franz selbst, etwas zu leiden gehabt, hat dessen geistige und moralische Bedeutung nicht die volle Würdigung erhalten, — der große Mensch verschwand zuweilen hinter dem Gründer des Bettelmönchordens und behielt nicht immer die volle Sympathie seines Biographen für sich. Größere Gewißheit über einzelne Thatsachen des Lebens gewann dann Georg Voigt aus den Notizen der „Denkwürdigkeiten des Minoriten Jordanus von Giano", die er 1870 in dem V. Bd. der Abhandl. der phil.-hist. Klasse der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zum ersten Male veröffentlichte, und Cristofani aus den Urkunden seiner Heimathsstadt Assisi, die er in den „Storie di Assisi" (II. Ausg. 1875. Assisi, Sensi) verwerthete. In letzter Zeit erschien dann Ernest Renan's geistvolle Studie in den „nouvelles Études d'histoire religieuse" (Paris, Lévy 1884) und die vortreffliche, kurze Biographie des Franz von Ruggero Bonghi (Città di Castello 1884), in der ein klares, übersichtliches, von allen konfessionellen Streitigkeiten absehendes Lebensbild entworfen wurde. Hier auch wurde, wenn auch in sehr beschränkter Weise, zum ersten Male die zweite Legende des Thomas von Celano verwerthet, die, obgleich 1806 in Rom publizirt, früheren Schriftstellern entgangen war.

Wenden wir uns nun zu einer vergleichenden Betrachtung der ältesten Quellen, so wird sich ergeben, daß man bisher die Beziehungen, die zwischen ihnen bestehen, die doch von größter Wichtigkeit für ihre Benutzung und Kritik sind, nicht richtig erkannt hat.

Die älteste ist unzweifelhaft die sogenannte I. vita von Thomas von Celano, die, wie die Vorrede sagt, auf Befehl des Papstes Gregor IX. von Einem geschrieben wurde, der viel „aus dem Munde des Franz selbst gehört", anderes „von treuen und bewährten Zeugen" erfahren hat. Sie ist, wie schon von Suysken, dessen Publikation in den Acta SS. Oct. II. Bd. wir folgen, dann von allen späteren Biographen angenommen wird, zwischen 1228 und 1230 geschrieben, da sie wohl die im ersteren Jahre erfolgte Kanonisation, nicht aber die Uebertragung des Leichnams in die neue Kirche S. Francesco (1230 erfolgt) enthält.[1]) Daß sie von Thomas von Celano geschrieben sei, beruht auf keinem alten authentischen Zeug-

[1]) Neuere Ausgabe mit ital. Uebersetzung von Amoni. Rom 1880.

nisse, sondern nur auf einer bei Wadding zuerst aufgestellten Vermuthung, der aber die größte Wahrscheinlichkeit nicht abzusprechen ist.[1]) Wenn Tholuck in den Vermischten Schriften (Th. I. S. 110) sie dem Johannes oder Thomas von Ceperano, einem römischen Notar, zuweisen möchte, so ist dem zu entgegnen, daß wir bis jetzt noch vollständig im Unklaren über die Existenz dieses Mannes sind. Zwar hat Voigt als Titel eines Buches bei Potthast (Bibl. Hist. p. 707): „speculum vitae S. Francisci, auctore Th. Ceperano ed. Bosquierius, Coloniae 1623, in 8°" gefunden, und die Angabe, daß dieser 1245 gelebt (a. a. O. S. 455). Doch bezweifelt schon Bonghi (S. 88) die Richtigkeit dieser Angabe, indem er darauf hinweist, daß Suysken (a. a. O. p. 550) offenbar dasselbe Werk unter anderm Titel angiebt: „Antiquitates Franciscanae seu speculum vitae beati Francisci et sociorum ejus, auctoribus FF. Fabiano et Hugelino et aliis minoritis D. Francisco coaevis. Bosquierius. 1623." Hase, dem es selbst vorgekommen zu sein scheint, nennt es, ohne den Titel anzugeben, eine ‚freie Ueberarbeitung' des älteren Speculum. (S. 15. A.) Die Bollandisten wissen aus einer alten Chronik, daß jener Tommaso da Ceperano für Crescentius eine Legende geschrieben, und stimmen darin mit Wadding überein, fügen aber nach derselben Quelle hinzu, daß dieselbe von einem Fr. Francesco da Bessa ergänzt worden sei, während Wadding davon weiß, daß ein Bernardo da Bessa selbstständig eine längere Legende geschrieben. Sei dem wie ihm sei, wir werden sehen, daß uns schwerlich irgend eine wichtige vita fehlt, daß die nicht erhaltenen Biographieen wahrscheinlicher Weise nichts Anderes als Wiederholungen der dem Thomas von Celano zugeschriebenen gewesen. Auf Eines aber ist schon hier aufmerksam zu machen, daß stilistisch ein entschiedener Unterschied zwischen der I. und II. vita des Thomas von Celano besteht, der Satzbau und die Ausdrucksweise in der ersteren ungemein einfach und klar, in der zweiten schwülstig und verworren ist, was aber wohl seine Erklärung darin finden mag, daß die I. Legende als reine Erzählung besonders für das Volk, die II. Legende als Charakteristik des Franz für die gebildeteren Kreise geschrieben war. Es ist sehr wahrscheinlich, wie Bonghi will, daß dieser Thomas von Celano einer von den gelehrten Leuten war, die nach der I. Legende in den Orden eintraten, als Franz von seiner Reise nach Spanien zurückkehrte.

Die I. vita nun, die von allen den größten Anspruch auf Glaub-

[1]) Den verschiedenen Nachrichten zufolge hatte Thomas vier Legenden geschrieben, 1. kurz für den Chorgebrauch (wohl die nach Codex in Assisi bei Papini: Notizie sicure della morte di S. F. Foligno 1824. S 239), 2. eine auf Befehl Gregor's IX. (die man in der unsrigen erkennt), 3. eine auf Antrieb des Crescentius 1244 (nach Salimbene Chron. Parma 1857, p. 60, wie man annimmt: die sogen. II. vita des Thomas), 4. eine auf Antrieb des Joannes Parmensis, der 1247 Generalminister wird.

würdigkeit hat, fand eine fast getreue Nachfolge in einer anonymen Legende, die Suysken in einem Codex eines Isaak Vossius gefunden und in seinem Kommentar mit verwerthet hat. Dieselbe ist nach 1230 geschrieben, da sie die Uebertragung des Leichnams enthält, hat aber nur für diesen einen Punkt originale Bedeutung. Ebenso ist das lateinische Carmen, das Cristofani nach einem Codex in Assisi publizirt hat (Il più antico poema della vita di S. F. d'Assisi. Prato 1882), Nichts als eine Versifizirung der I. vita. Wenn er annimmt, es sei vor 1230 entstanden, so muß ich ihm mit Bonghi widersprechen, da es ganz zweifellos ist, daß der Dichter, nur verschwindend weniges Neues hinzufügend, sich eben ganz an Thomas hält und so mit demselben Zeitpunkt wie Dieser abschließt. Auch die Dedikation an Gregor IX. kann, jener vita nachgebildet, nicht bestimmend für die zeitliche Fixirung sein. Dagegen scheint es mir sehr beachtenswerth, daß, wenn auch, wie Cristofani bemerkt, Elias öfters mit Verehrung genannt wird, doch die so überaus wichtige, Demselben vom sterbenden Franz ertheilte Segnung weggelassen ist, was offenbar ebenso wenig zufällig ist, wie in der späteren vita. Der Dichter schrieb also schon zu einer Zeit, in der des Elias Abfall vom Orden bereits sich vollzogen, also sicher nach 1239, in welchem Jahre er abgesetzt worden ist. Ob jener Frate Giovanni da Kant, der 1243 ein ehemals in der Bibliothek von S. Croce befindliches Gedicht „de mysteriis rerum quae fiunt in Ecclesia" verfaßte und 1256 als Kaplan Alexander's IV. Diesem ein Gedicht über das Leben der Chiara widmete, das seinerseits, wie Cristofani sagt, in hohem Grade mit der Legende der Heiligen übereinstimmt, auch Verfasser unseres Poems ist, scheint mir mit Cristofani sehr wahrscheinlich, wenn auch noch nicht erwiesen. Auch Bonghi, der Zweifel daran zu haben scheint, sieht einen Ausländer in ihm.[1]) Da er aber nur das von Thomas schon Gesagte wiederholt, kommt er für die Forschung so gut wie gar nicht in Betracht.

Einen neuen Anstoß erhielt die Lebensschilderung Franzens durch den Generalminister Crescentius, der 1244 auf dem Generalkapitel zu Genua verschiedene Jünger des Heiligen aufforderte, neues Material für Biographieen zu sammeln. Auf diesen Antrieb hin erschien die sogenannte II. vita des Thomas von Celano, als „Memoriale in Desiderio Animae de gestis et verbis sanctissimi patris nostri Francisci", die bis 1246 vollendet gewesen sein muß, da sie von den gleich zu erwähnenden „tres socii" benutzt wird. Sie ward zum ersten Male 1806

[1]) Von 1230 an ist er Provinzialminister von Sachsen, kleidet 1234 die h. Agnes von Böhmen zur Aebtissin ihres Klosters ein, sammelt 1246 Subsidien für die Kirche in England und ist 1256 Kaplan Alexander's IV. — Vergl. unten im folgenden Kapitel S. 593 die neue über den Verf. Henricus Pisanus aufgestellte Hypothese.

in Rom, dann, was auch Bonghi entgangen, vom Canonico Amoni 1880 mit italienischer Uebersetzung publizirt. Zu gleicher Zeit, nur etwas später, an den III. Id. des August 1246 in Greccio vollendeten die drei Jünger des Franz: Fr. Leone, Fr. Rufino und Fr. Angelo ihre „Legenda", die zuerst von den Bollandisten (Acta SS. Oct. II. S. 725), dann 1831 in Pesaro (Nobili), 1856 in Recanati (Morici, ital. Uebers.), 1880 mit einer alten ital. Uebersetzung vom Canonico Amoni publizirt wurde.[1])

Endlich 1261 schrieb Bonaventura auf Bitten des Generalkapitels zu Narbonne im J. 1260 seine „vita", die fortan als die eigentlich klassische zahlreiche Ausgaben erlebt hat.

Wie verhalten sich nun diese vier Lebensbeschreibungen zu einander? Es lag wohl in dem Stoffe selbst, daß schon der erste Biograph, statt eine zusammenhängende historische Schilderung des Lebensganges zu geben, diesen zusammenhängend eigentlich nur bis zu des Franz Rückkehr von Rom, wo er von Innocenz die Erlaubniß zu predigen erhalten, erzählt. Dann kommt er auf die Wesenseigenthümlichkeiten des Heiligen zu sprechen und ordnet die äußeren Begebenheiten den aus jenen gewonnenen größeren Gesichtspunkten unter, bis er mit der Schilderung der Stigmatisation im II. Buche wieder den historischen Faden aufnimmt und nun bis zum Tode und zur Kanonisation des Franz fortspinnt. Dann zählt er die nach dem Ableben erfolgten Wunder auf. Seine Schreibweise ist einfach natürlich.

Die II. Legende soll ein Nachtrag sein. Sie vermeidet es, irgend etwas in der ersten Gesagtes zu wiederholen und bringt durchweg Neues, und zwar im ersten kürzeren Theile zur Bekehrungsgeschichte des Franz, im II. und III. Theile zu einer durch zahlreiche kleine Geschichten illustrirten eingehenderen Würdigung der hervorragenden Tugenden Desselben. Da handelt es sich zunächst um die Gaben der Weissagung (der ganze II. Theil), dann um die Armuth (III, Kap. 1—28), die Mildthätigkeit (III, 29—37), das Beten (III, 38—44), sein Verhältniß zur h. Schrift (III, 45—48), die Art und Wirkung seiner Predigt (III, 49—54), sein Verhältniß zu den Frauen (III, 55—56), seine Standhaftigkeit gegenüber Versuchungen (III, 57 – 64), die Fröhlichkeit seines Geistes (III, 65—70), seinen Abscheu vor Heuchelei und Hochmuth (III, 70 — 73), seine Demuth (III, 74—87), seinen Gehorsam (III, 88—94), seine Abneigung vor Müßiggang (95—98), seine Anschauung vom Priesterthum (99—100), seine Liebe zur Natur (101—107), seine Liebe zu den Menschen (108

[1]) Neuerdings 1898 von Faloci Pulignani in Foligno. — In den Acta SS. lautet das Datum 1247; doch ist, wie schon Wadding nachgewiesen, 1246 richtiger, da Crescentius 1247 stirbt. In des Amoni Ausgabe ist im lateinischen Text 1246 offenbar durch Druckfehler in 1266, im italienischen in 1226 verwandelt.

bis 115), zu seinem Orden (116—124), seine Verehrung für Christus, Maria, Engel und Heilige (125—131), die Auffassung der Mönchsregel (132—136). Daran schließt sich endlich die Erzählung von seinem Ende und ein im Namen der Genossen ausgesprochenes Gebet. In demselben heißt es: „Supplicamus etiam toto cordis affectu, benignissime pater pro illo filio tuo, qui nunc et olim devotus tua scripsit praeconia." Daraus geht hervor, daß auch jene erste Legende von Demselben, also wohl sicher von Thomas von Celano stammt. Aus einer Stelle des Vorworts aber, die so lautet: „Continet in primis hoc opusculum quaedam conversionis facta mirifica, quae in legendis dudum de ipso confectis non fuerunt apposita, quoniam ad auctoris notitiam minime pervenerunt", läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen, daß die früheren Legenden, vermuthlich jene I. vita und die kürzere für den Chorgebrauch, von Einem Autor, d. h. Thomas von Celano waren, zugleich aber, daß die „legenda trium sociorum" noch nicht existirte.

Auch ein Vergleich der letzteren mit der II. vita ergiebt mit Sicherheit, daß die Tres socii später schreiben, da sie alle jene neuen Fakta der Bekehrungsgeschichte der II. Legende, zum Theil im Wortlaute anklingend, meist ausführlicher und in einem feiner verarbeiteten Zusammenhang wiederbringen, ihrerseits aber Vieles hinzufügen, was Thomas nicht hat. Dabei gehen sie von einem etwas anderen Standpunkte aus, indem sie absichtlich, wie in der Vorrede betont wird[1]), weniger Gewicht auf die Wunder legen, als auf die pragmatische Verknüpfung der Umstände und Begebenheiten in der Bekehrungsgeschichte, die demnach auch den größten Theil ihres Buches einnimmt und eine geschichtliche Verarbeitung der Berichte der I. und II. Legende, sowie einiger neuer Thatsachen bringt. Dabei zeigen sie sich wohl unterrichtet über die Ordensangelegenheiten, über die Bestätigung der Regel durch Honorius III., über die Aussendung der Minister, des Generalkapitels von 1219. Ihre Berichte beruhen zum Theil nach ihrer eigenen Angabe auf Mittheilungen der Brüder Philippus, Illuminatus de Reate, Masseus de Marignano und Johannes, der indirekt durch Fr. Aegidius Manches von Franz erfahren.

Bonaventura endlich faßte, was bei der geringen Berücksichtigung der II. Legende bisher nicht erkannt worden, die drei erwähnten Biographieen zusammen und baute aus ihnen die seinige auf. Ein in's Einzelne gehender Vergleich beweist, wie genau, zum großen Theile wörtlich, er sich an die II. Legende gehalten, deren Erzählungen er nur in einen anderen Zusammenhang bringt. Mit größter Kunstfertigkeit hat er alle zusammen gewebt, so daß es den Anschein hat, als hätte er

[1]) Non contenti narrare solum miracula, quae sanctitatem non faciunt sed ostendunt, sed etiam secretae conversationis ejus insignia.

frei geschaffen und komponirt, während er doch im Wesentlichen überall selbst in allgemeinen Betrachtungen nur die älteren Ideen und Worte wiederholt. Dabei ist es denn höchst interessant zu sehen, wie, abgesehen von den Wundern, die Thomas als solche selbst schon bringt, auch die bei Jenem noch einfachen Begebenheiten in wunderbare verwandelt werden, wie Alles und Jedes eine Vorbedeutung, einen geheimen Sinn, eine wunderbare Beziehung zu anderen Dingen erhält, worauf wir oben oft im Einzelnen zu sprechen gekommen sind. Verwundern könnte es, daß Bonaventura nirgends seine doch so gründlich ausgenutzten Quellen zitirt hat und sich begnügt, nur auf seinen Verkehr mit Zeitgenossen des Franz in Assisi hinzuweisen, doch muß man bedenken, daß jene älteren Viten wohlbekannt waren und ihre Ausnutzung ganz selbstverständlich erscheinen mußte. Was Bonaventura neu hinzubringt, ist vergleichsweise wenig, verdient aber hier kurz aufgezählt zu werden, da eine Kritik darauf Rücksicht zu nehmen hat:

Kap. I. 6. Die Kreuzerscheinung, die Franz vor seiner eigentlichen Bekehrung zu Theil wird, angeblich von ihm selbst vor seinem Tode mitgetheilt.

Kap. II. 4. Wie der Bischof ihm nach der Lossagung vom Vater das kreuzförmige Gewand übergiebt.

Kap. II. 5. Wie er von Rom heimkehrend durch den Kuß einen Aussätzigen heilt.

Kap. III. 4. Die Erweiterung der Vision des Silvester. Da flüchtet vor dem Anblick des Franz, aus dessen Mund ein riesiges Kreuz ausgeht, ein Drache.

Kap. III. 7. Der Traum des Papstes Innocenz von der wachsenden Palme.

Kap. IV. 7. Das Mitleid, das ein Sarazene über zwei Brüder empfindet.

Kap. IV. 8. Wie Franz den Kreuzträger Moricus in Assisi durch das Oel einer geweihten Lanze heilt.

Kap. IV. 9. Von der Vorliebe des Franz für das Zeichen des Thau.

Kap. IV. 10. Von der wunderbaren Speisung der 5000 zum Kapitel versammelten Brüder.

Kap. IV. 11. Wie er die von Elias verlorene Regel nochmals schreibt.

Kap. V. 10. Wie ihm, in den Sümpfen bei Padua irrend, in der Nacht der Weg durch himmlisches Licht erhellt wird.

Kap. VII. 10. Wie er bei Reate, einen Arzt zu belohnen, in wunderbarer Weise dessen zerfallenes Haus herstellt.

Kap. VIII. 5. Wie ihm einst bei Siena eine Heerde Schaafe zuläuft.

Kap. VIII. 6. Wie das Schaf, das er bei sich hielt, die Messe mitfeierte.

Kap. VIII. 8. Wie er in den venezianischen Sümpfen Vögel schweigen macht.

Kap. VIII. 11. Wie ihn die Vögel begrüßen, als er auf dem Berge Alvernia anlangt.
Kap. IX. 2. Sein Fasten zu Ehren des Petrus und Paulus.
Kap. IX. 6. 7. Wie der Sultan befohlen, jeden Christen zu enthaupten. Auch wird hier zuerst erwähnt, daß der ihn nach Egypten begleitende Bruder Illuminatus war. Ferner ist die Erzählung von der Feuerprobe neu.
Kap. X. 3. Wie die Brüder ihn in Kreuzesform über die Erde erhoben sehen.
Kap. XI. 4. Die Geschichte vom Edlen von Celano.
Kap. XI. 7. Wie er die Gedanken eines zweifelnden Freundes erräth.
Kap. XII. 2. Wie er von Silvester und Chiara bewogen wird, zu predigen.
Kap. XII. 5. Wie ein Scholar in Paris eine Schwalbe schweigen macht im Namen des Franz.
Kap. XII. 6. Wie er bei Gaëta vom Schiffe predigt.
Kap. XII. 7. Wie er vor Honorius predigen soll und seine Predigt ganz vergessen hat.
Kap. XII. 10. Heilung des Knaben in Reate.
Kap. XII. 11. Heilung des Knaben in Orte.
Kap. XII. 13. Heilung des Mädchens in Bevagna.
Kap. XII. 15. Heilung des Knaben in Bologna.
Kap. XII. 17. Heilung des Besessenen in Città di Castello.
Kap. XIII. 4. Wie er dem Bruder Illuminatus das Wunder der Stigmatisation erzählt.
Kap. XIII. 6. Wie durch das Blut seiner Wunden im Gebiete von Reate die Thiere geheilt wurden.
Kap. XIII. 7. Wie das schlimme Wetter in der Gegend von Alvernia nach der Stigmatisation aufhört.
Kap. XIII. 8. Wie er durch seine Berührung einem halb erfrorenen Bauern die Wärme wieder giebt.
Kap. XIV. 2. Wie er in der Krankheit die Versuchung eines Bruders abweist.
Kap. XIV. 7. Wie die Schwalben seinen Tod feiern.
Kap. XV. 4. Die Bekehrung des Hieronymus.
Kap. XV. 5. Die Beisetzung in S. Giorgio.
Kap. XVI. 2. Die Vision Gregor's IX., sowie einige Wunder.

Zweierlei ergiebt sich hieraus: daß Bonaventura besonders reichlich Nachrichten aus Reate erhielt und dann, daß er direkt oder indirekt Mancherlei vom Fra Illuminatus gehört. In der allgemeinen Anlage hält er sich an das Vorbild der I. Legende und der Tres socii und erzählt historisch zusammenhängend das Leben nur bis zu Franz' Rückkehr von Rom und Niederlassung bei S. Maria degli Angeli. Dann faßt er das

Uebrige, wie die I. und II. Legende, unter allgemeine Gesichtspunkte zusammen, indem er von der Strenge seines Lebens, seiner Demuth, seinem Gehorsam, seiner Armuth, seiner Liebe zur Natur und den Menschen wie zu Gott, seiner Freudigkeit für den Herrn zu leiden, von der Art und Wirkung seines Gebetes, der Kenntniß der heiligen Schrift und der Gabe der Prophezeiung, von seiner Predigt und Wunderkraft spricht, woran sich schließlich die Erzählung der Stigmatisation, seiner letzten Tage, seiner Kanonisation und Uebertragung und, wie in der I. Legende, die Aufzählung der nach dem Tode bewirkten Wunder schließt. Die poetische Anschauungsart, die lebendige bildliche Darstellung, die bilderreiche Sprache machen das Ganze zu einem wohllautenden, von innigster Empfindung durchglühten Gedichte. Das Wichtigste, was der Vergleich mit den früheren Viten ergiebt, ist dies, daß Bonaventura Das, was er neu bringt, thatsächlich selbst hinzufügt, nicht etwa irgend einer unbekannten älteren vita entlehnt, und daraus wiederum ist man berechtigt zu schließen, daß der wesentliche Inhalt der Legendenschreibung vor ihm in den drei älteren Biographieen zu finden ist. Mag es demnach auch noch andere Viten von jenem Thomas (?) de Ceperano oder Bernardo di Bessa gegeben haben, so wird in ihnen schwerlich viel Anderes enthalten gewesen sein, als wir aus den drei älteren Legenden wissen, sonst hätte es Bonaventura sicher mit verwerthet.

Daß Dieser aber mit Vorsicht von der Forschung zu benutzen, das Hauptgewicht derselben auf die erste Legende des Thomas zu verlegen ist, ergiebt sich aus dem Gesagten von selbst.

Wie aber von Bonaventura die ältere zeitgenössische Biographie des Franz, so ward wiederum seine vita in den folgenden zwei Jahrhunderten mannigfach umgewandelt durch Männer, für die es sich gar nicht mehr um das Historische, sondern rein um das Wunderleben eines durch die Zeit immer mehr dem menschlichen Treiben entrückten Heiligen handelte. Da entstanden zunächst im XIV. Jahrhunderte jene reizvollen „fioretti di San Francesco“ [1]), die in einfacher volksthümlicher Sprache, vielleicht beredter als alles Andere, durch Jahrhunderte hindurch dem Volke von dem geliebten Manne erzählen, der es so gut mit Allen gemeint — in denen Dessen Geist vielleicht wahrhaftiger und lebendiger fortgelebt hat, als in allen anderen Zeugnissen. Dann schrieb in schroffem Gegensatze zu diesem lieblichen Buche Bartholomäus seine gekünstelten „Conformitates b. Ser. Patris Francisci ad vitam Jesu Christi“ [2]), die, von

[1]) Erste Ausgabe Vicenza 1476. 4, der zahlreiche andere namentlich in Venedig bald folgen. Ich benutze die Ausgabe Florenz (Tartini) 1718. Verschiedene neuere Ausgaben. Lat. Ausgabe: Floretum S. Francisci. Ed. Sabatier, Paris.

[2]) 1399 vom Generalkapitel genehmigt. Erste Ausgabe ohne Jahreszahl in Venedig. Dann Mailand 1510 (Gotardus Ponticus). Ferner von Mapellus hsg. 1513 Mailand, — die von mir benutzte. Endlich von Bucchius 1590, Bologna.

der gewiß berechtigten Anschauung der großen Verwandtschaft zwischen Christus und Franziskus ausgehend, in spitzfindigster, dürrster Weise die Aehnlichkeit auch in dem Lebenslauf Beider erzwingen. Mit Recht empörte sich dagegen der jugendlich kräftige lutherische Protestantismus, und Luther selbst schrieb die Vorrede zu dem Büchlein: „Der Barfuser Münche Eulenspiegel und Alcoran“ [1]), in dem die Behauptungen des Bartholomäus mit meist sehr kurzen, aber nicht sehr zartfühlenden Anmerkungen versehen sind, und der Teufel bei Weitem mehr, als der liebe Gott sich mit Franz zu thun macht. [2]) — Eine ähnliche Erbitterung athmet ein anderes, wenig bekanntes Büchlein, das zuerst 1701 in Amsterdam als „Les avantures de la Madona et de François d'Assisi“, dann öfters 1707, 1745, 1750, endlich 1882 neu erschien unter dem Titel: „Les aventures galantes de la Madone avec ses dévots suivies de celles de François d'Assisi par J. B. Renoult. Paris.“ Darin wird mit dem tiefsten Hasse gegen das Papstthum die Verehrung der „römischen“ Madonna, dann ohne jedes Gefühl von Schonung und Gerechtigkeit der Glaube an den heiligen Franz, dessen Stigmatisation und den Portiunculaablaß gegeißelt. — Erst dem XV. Jahrhundert scheint das „Speculum vitae B. Francisci et sociorum ejus“ [3]) anzugehören, das noch bis auf die jüngsten Zeiten eine unberechtigte Rolle in den Biographieen spielt, obgleich ich darauf hinweisen möchte, daß Manches, von dem man bisher annahm, es erscheine erst hier, doch auf die II. Legende des Thomas zurückgeht.

Bald entstehen auch die ersten Chroniken des Ordens, so zuerst die ‚Chronica viginti quattuor generalium ordinis S. F.“ [4]), die vermuthlich noch im XIV. Jahrhundert geschrieben wurde, dann die noch nicht veröffentlichte, von Wadding und Suysken im Manuskript benutzte des Marianus Florentinus, die bis 1486 reicht, dann die „Seraphica historia“ des Petrus Rodulphus vom Jahre 1586 [5]), des Marco da Lisboa Chronik

---

[1]) Erste von mir benutzte Ausgabe: Hans Lufft, Wittenberg 1542, 4. — Freie Uebertragung von Capella, Frankfurt 1542. — Abdruck: Deventer 1651. — Ferner die bei Hase angegebenen französischen Fortbildungen: L'Alcoran des Cordeliers. Genf 1556, 1560, 1578, 1589. — Geschrieben von Erasmus Alberus.

[2]) Dagegen wieder Sedulius: Apologeticus adv. Alcoranum Franciscanorum, Antwerpen 1607.

[3]) Erste Ausgabe Venedig 1504 (Simon de Luere). Abdruck: Metis 1590. — Freie Ueberarbeitungen nach Hase: Spoelberch, Antwerpen 1620 und die erwähnte von Bosquierius, Köln 1623. — S. Näheres hierüber im folgenden Kapitel.

[4]) S. jetzt in den Analecta Francescana III, 328 ff.

[5]) Historiarum Seraphicae religionis libri III a F. Petro Rodulphio Tossinianensi Con. Fran. Venetiis apud Franciscum de Franciscis Senensem 1586. Ich fand das seltene Buch in der Wiener Hofbibliothek.

aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts in spanischer Sprache[1]), des Franziskus Gonzaga „opus de origine Seraphicae religionis Franciscanae" (Venedig 1603), in der eine Besprechung aller der Klöster der Minoriten sich findet. Weiter das große Annalenwerk des Lukas Wadding, das 1625 in Lugdunum in acht Bänden, dann von J. M. Fonseca herausgegeben in zweiter Auflage in 18 Bänden 1731 in Rom erschien. Ferner des Fortunatus Hueber: „Menologium", München 1698, des Sedulius „Historia seraphica B. P. Francisci, Antwerpen" aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts und desselben „Imagines".

Daneben entstehen in der Folgezeit dann eine ganze Anzahl von Biographieen, an deren Spitze ein Gedicht in Hexametern zu erwähnen ist: „Seraphicae in divi Francisci vitam Christiano Carmine editae, Cracoviae 1594", das ähnlich wie jenes ältere im Stile der Aeneis anhebt:

Inclyta magnanimi canimus ducis acta Minorum.

Die umfassendste Lebensbeschreibung bringt zuerst Candide Chalippe: La vie de S. François, Paris 1728, die 1837 in einer Uebersetzung in Rom neu erschien. Später des Papini: Storia di S. Francesco. Foligno 1825.

Fast zu gleicher Zeit erschienen die Bücher des Chavin de Malan: Histoire de S. François, Paris 1841 und des Vogt: H. Franz, Tübingen 1840, von denen das erstere, besonders verbreitet, 1879 in einer italienischen Uebersetzung von Cesare Guasti erschienen ist, die mannigfacher Verbesserungen wegen vorzuziehen ist. Daneben verdienen noch Delécluze: St. Grégoire VII., St. François et Thomas d'Aquin, Paris, Labitte, 1844; F. Prudenzano: Francesco d'Assisi e il suo secolo, Napoli 1858 (IV. von mir benutzte Ausgabe 1882), das der Darstellung der Zeit und des Einflusses, den Franz auf die Kultur, Politik und geistige Entwicklung derselben gehabt, gewidmet ist, des L. Palomes: Storia di S. Francesco, Palermo 1874 und des Panfilo da Magliano: Storia compendiosa di S. Francesco e de' Francescani, Rom 1874—76.

Zu berücksichtigen sind auch die verschiedenartigen Aufsätze der von 1878—82 in fünf Bänden erschienenen Zeitschrift: Il settimo centenario della nascità di S. F. Assisi, Sensi. Alle die zuletzt erwähnten Biographieen, vom katholischen Standpunkte geschrieben, sind in den Augen des Forschers mehr Erbauungsbücher, als Geschichtswerke, so viel Gutes und Treffliches sie enthalten mögen. Natürlich ist mit den angegebenen

[1]) Marcus de Lisboa: Las tres partes de las Chronicas antiquas de la Orden di S. Fr. Salamanca 1626. — Daça: Quarta parte de la Chronica Generals de n. P. S. F. Valladolid 1611. — Deutsche Uebers. durch Kurtz, München 1620.

Werken die ausgedehnte Franziskanerlitteratur bei weitem nicht erschöpft, doch kommen sie allein im Wesentlichen in Betracht.[1])

Die Werke des h. Franz, d. h. eine wenig Raum in Anspruch nehmende Zusammenstellung seiner Regel, der Briefe, Poesieen, des Testamentes und kürzerer Aussprüche, sind öfters publizirt worden: am besten von de la Haye, Paris (Rouillard 1641, dasselbe Lyon 1653, Abdruck Pedeponti 1739, den ich benutze), von Der Burg, Köln 1849 und zuletzt vom Collegium Bonaventurae, Quaracchi 1904.[2])

Der Geschichtschreiber des Franz aber hat in erster Linie die I. Legende des Thomas, in zweiter die spätere vita desselben und die der Tres socii, in dritter des Bonaventura Werk zu berücksichtigen.

II. Kritische Betrachtung der neueren Quellenforschung.

1. Wie die Verwirrung entstand.

Seitdem die vorstehende Quellenkritik, die ich, wegen des besseren Verständnisses für die seit 1885 angestellten Untersuchungen und im Folgenden gebrachten Darlegungen, unverändert stehen lasse, von mir gegeben ward, ist eine große, ja kaum mehr übersehbare Litteratur über die Quellenfrage entstanden. Bis jetzt, wie ich gleich vorausschicken darf, mit sehr wenigen positiven Resultaten. Vielmehr ist durch vorgefaßte Meinungen und Hyperkritik eine Verwirrung hervorgebracht worden, aus der es kaum mehr einen Ausweg zu geben schien — ein trauriges Beispiel für die Verirrungen, in die man geräth, wenn man, auf Neues erpicht und von bestimmten Voraussetzungen besessen, die nöthige Rücksicht auf Traditionen bei Seite setzt und sich dem Einfachen und natürlich Gegebenen verschließt.

Ich kann auf diese umfängliche Litteratur im Einzelnen nicht eingehen, so wenig wie auf eine alles Einzelne berücksichtigende Kritik der zahlreichen verschiedenen Hypothesen. Dies hieße ein zweites großes und, wie mir dünkt, unnöthiges Buch schreiben. Auch liegt für mich, da gerade mein Werk doch in gewissem Sinne den Anstoß zu allen folgenden Erscheinungen gegeben hat, kein Grund vor, es durch kompendiöse Auseinandersetzungen mit diesen seines Charakters zu berauben und den Leser durch das Labyrinth mit hindurchzuschleppen, sondern

---

[1]) Wer sich über die sonstige Litteratur unterrichten will, mag sich an Marcellino's da Civezza: Saggio di Bibliografia, Prato 1879 wenden. Auch in der ital. Ausgabe von Chavin eine ausführlichere, wenn auch nicht komplete Zusammenstellung.

[2]) Aeltere Ausgaben: 1624 Salamanca, 1623 Antwerpen (Plantin, durch Lukas Wadding), ferner andere in Mailand und Alexandria. Die Kritik der Opuscula hat neuerdings Walter Goetz am eingehendsten gegeben. Vergl. den folgenden Abschnitt.

es genügt, meine eigene Meinung, die ich mir aus dem qualvollen Studium jener Untersuchungen und aus der erneuten Prüfung der Quellen gebildet habe, in Kürze darzulegen.

Nur die wichtigsten Thatsachen der zuerst durch Sabatier aufgestellten neuen Behauptungen und der dann weiter in Zustimmung und Kampf hervorgerufenen Meinungen wollen verzeichnet sein.[1])

Der Ausgangspunkt von Sabatier's langem Irrwege, aus dessen äußerster Sackgasse er selbst neuerdings wiederum umgedreht ist, war die Wahrnehmung, daß Das, was das Vorwort der „Drei Genossen" verheißt, von der ihnen zugeschriebenen Legende nicht erfüllt wird, daß es nicht zu der Legende paßt. Es sagt nämlich: „non contenti narrare solum miracula, quae sanctitatem non faciunt sed ostendunt, sed etiam sanctae conversationis ejus insignia, et pii beneplaciti voluntatem ostendere cupientes, ad laudem et gloriam summi Dei et dicti Patris sanctissimi atque aedificationem volentium ejus vestigia imitari. Quae tamen per modum legendae non scribimus, cum dudum de vita sua et miraculis, quae per eum Dominus operatus est, sint confertae legendae. Sed velut de amoeno prato quosdam flores, qui arbitrio nostro sunt pulchriores, excerpimus, continuantem historiam non sequentes, sed multa seriose relinquentes, quae in praedictis legendis sunt posita tam veridico quam luculento sermone; quibus haec pauca, quae scribimus, poteritis facere inseri, si vestra discretio viderit esse justum. Credimus enim, quod si venerabilibus viris, qui praefatas confecerunt legendas, haec nota fuissent, ea minima praeterissent, nisi saltem pro parte ipsa suo decorassent eloquio, et posteris ad memoriam reliquissent."

Der folgende Text, statt diese Ankündigung wahr zu machen, statt nämlich bloß neues Material in aneinandergereihten Einzelthatsachen und -erzählungen („quosdam flores") den früher geschriebenen Legenden hinzuzufügen, bringt im Anschluß an des Thomas I. Legende, wie diese, eine fortlaufende Historie. Aus dieser Inkongruenz zog Sabatier den Schluß, die Legenda trium sociorum läge unvollständig vor, und glaubte die nicht erhaltenen Theile in dem Speculum vitae sancti francisci et sociorum ejus zu erkennen.

In dem Speculum vitae (Ausgaben von 1504 und 1509) nämlich unterschied er — und hier liegt das Verdienstvolle seiner Forschungen —

---

[1]) Einen Ueberblick geben: Michele Faloci Pulignani: Gli storici di S. Francesco. Foligno 1899. — Walter Goetz: Franz von Assisi in „Neue Jahrbücher für das klass. Alterthum, Geschichte und deutsche Litteratur" 1900. V. Band. — Salvatore Minocchi: La quistione Francescana. Turin 1902.

jüngere und ältere Bestandtheile. Die letzteren, 118 Kapitel, stellte er auf Grund eingehenden Studiums der Handschriften als das in diesen mit „Speculum perfectionis" bezeichnete Werk fest und zugleich die Meinung auf, dessen Verfasser sei Franzens vertrauter Schüler Leo, einer der Tres socii. Den Beweis hierfür glaubte er durch folgende Thatsachen erbracht: 1. Ubertino da Casale (ungefähr 1259—1338), der leidenschaftliche Spirituale, erwähnt in seinem Arbor vitae crucifixae Jesu (1305 verfaßt, Ausgabe Venedig 1485) öfters Aufzeichnungen Leo's über Franz. 2. Aus zwei Kapiteln (1 und 11) im Speculum geht hervor, daß dessen Verfasser mit Franz auf einem Berge war, als Franz die Regel schrieb: und die Begleiter Franzens damals waren Leo und ein andrer Bruder. 3. Einige erhaltene Schriften Leo's stimmen geistig mit dem Speculum überein. Hierzu kam die Entdeckung einer Notiz in der freilich aus dem XV. Jahrhundert stammenden Handschrift 1743 der Bibliothèque Mazarin in Paris, welche besagt, daß das Speculum am 11. Mai 1227 in S. Maria in Portiuncula vollendet wurde. (Da Sabatier selbst an die Richtigkeit dieser Angabe — die ganz ausgeschlossen ist — nicht mehr glaubt[1]), brauchen wir auf sie kein Gewicht zu legen.) Alle ausführlichen Darlegungen Sabatier's findet man in seiner Ausgabe des Speculum: Speculum perfectionis seu S. Francisci Assisiensis Legenda antiquissima auctore fratre Leone. Paris 1898.

Die Vermuthung, dieses angeblich von Leo verfaßte Speculum perfectionis habe den verschollenen Theil und damit den Hauptinhalt der Legenda trium sociorum gebildet, d. h. Leo's ältere Schrift sei 1246 in dieser gleichsam zum zweiten Male veröffentlicht worden, schien ihre volle Bestätigung zu erhalten. Im Jahre 1856 hatte der Padre Stanislao Melchiorri nach einem jetzt verlorenen Kodex, der von Achillei Muzio nach einem älteren 1577 kopiert worden war, die Legenda trium sociorum mit einem Appendix von 62 Kapiteln veröffentlicht (nach ihm Leopoldo Amoni, Rom 1880). Die Padri Marcellino da Civezza und Teofilo Domenichelli erkannten in dieser bereicherten Fassung die bisher vermißte vollständige Legende der drei Genossen. Die Uebersetzung des italienischen Textes jener hinzugefügten Kapitel in's Latein ergab die Übereinstimmung mit den entsprechenden Erzählungen im Speculum perfectionis, der Widerspruch zwischen dem Vorwort und dem Texte der Tres socii war gehoben, denn eben jene einzelnen Erzählungen des Appendix waren als „flores quidam" zu bezeichnen — kurz: die bisher bekannte Legenda trium sociorum war nur ein Bruchstück, wie Sabatier vermuthet hatte, und die wiederhergestellte vollständige Legende wurde von den beiden Padri 1899 herausgegeben: „La leggenda di S. Francesco scritta da tre suoi

[1]) Vergl. The Weekly Register 1900. p. 750.

compagni pubblicata per la prima volta nella vera sua integrità dai Padri Marcellino da Civezza e Teofilo Domenichelli, Roma.[1])

Hatten nun diese Behauptungen Recht, so trat eine vollständige Umkehrung des Verhältnisses der ältesten Quellen zu einander ein. Dann mußte Thomas von Celano entthront und an seine Stelle der Bruder Leo, resp. die Tres socii, gesetzt werden. Und so kam es auch: das Speculum perfectionis wurde für die älteste und glaubwürdigste Quelle gehalten, dann folgte die I. vita des Thomas, hierauf die Legenda trium sociorum und zuletzt, abhängig von dieser, die II. vita des Thomas. Denn längst war die vielfache Übereinstimmung der II. vita mit den Tres socii bekannt, und es ergab sich weiter, daß eine solche auch zwischen der II. vita und den neu aufgefundenen Bestandtheilen der Tres socii herrscht. Sabatier suchte ausführlich den Beweis zu führen, daß Thomas in seiner II. Legende das Speculum verwerthet habe.

Die Folgerungen, die aus dieser „Umwerthung" der Quellen gezogen wurden, waren weitgehende, aber wie mir scheint, übertriebene. Das Licht, in dem Franz von Assisi, sein Wesen und Wollen im Speculum erscheint, ist freilich ein etwas anderes, als das, in dem ihn uns die I. vita des Thomas zeigt. Aber indem auf die Abweichungen ein viel zu starkes Gewicht gelegt wurde, gewann der schon zu Lebzeiten des Heiligen eingetretene Streit zwischen einer strengen und einer laxen Richtung, der später zwischen den Spiritualen und Konventualen zu einem so erbitterten ward und nicht aufgehört hat, die Anhänger des Mannes von Assisi in zwei Lager zu scheiden, durch Sabatiers Behauptungen neues und eigenthümliches Leben.

Hatte nämlich das Speculum als älteste Quelle, als Zeugniß eines Franz ganz nahe stehenden, ganz in seine Intentionen eingeweihten Bruders: des Leo, recht, so konnte die I. vita als eine Partheischrift, die, unter dem Einfluß des Elias entstanden, die Sache der Laxen gegenüber den Zelanten, deren Führer Leo war, vertrat, erscheinen, so haben die Spiritualen recht gehabt, sich als die wahren Nachfolger des Franz zu bezeichnen, so war ihre zu Häresieen führende, der Kirche gefährliche und von der Kirche bekämpfte Richtung das eigentliche Franziskanerthum. Die in meinem Buche zuerst aufgestellte Behauptung, Franz habe an die Waldenser angeknüpft, sein Christenthum sei der Kirche gefährlich gewesen und nur der Weisheit Innocenz' III. und der positiven Wesensanlage des Heiligen habe die Kirche es verdankt, wenn diese gefahrdrohende Bewegung in ihr geheiligtes Bereich übergeleitet wurde, gewann eine mäch-

---

[1]) Vergl. Sabatier: De l'authenticité de la Légende de saint F. dite des trois Compagnons. Revue historique. 1901. Bd. 75.

tige Bestätigung. Hatte ich es doch auf S. 370 (II. Auflage S. 398) direkt ausgesprochen: „Die alte Häresie der Waldenser, aus der Franziskus selbst hervorgegangen, scheint in dieser Zelantenbewegung (im Anfang des XIV. Jahrhunderts) nur in veränderter Gestalt wieder ihr Haupt zu erheben, was für die Auffassung des Franz selbst interessant genug ist. Er ist schließlich doch nichts Anderes als ein von der Kirche zu Gnaden angenommener Häretiker gewesen und Die, welche die ganze praktische Konsequenz seiner Lehre zogen, mußten in offenen Widerspruch gegen die Hierarchie gerathen." Wohl bemerkt! habe ich diese Auffassung gewonnen, ohne das Speculum perfectionis als eine älteste und wichtigste Quelle zu betrachten, bloß auf Grund der I. und II. vita des Thomas! Schon hieraus kann man entnehmen, daß schließlich auf das Speculum nicht so viel ankommt, als man neuerdings, alle Fragen ungebührlich zuspitzend, behauptet.

In demselben Jahre wie mein Buch, 1885, erschien Karl Müller's Arbeit: „Die Anfänge des Minoritenordens und der Bußbruderschaften". In ihm ward die ursprüngliche Absicht des Franz dahin gedeutet, eine Gemeinschaft und Art der Bußbruderschaften zu begründen als „eine freie Vereinigung von Brüdern, Genossen, die durch das gemeinsame Band eines religiösen Ideals von besonderer Färbung und vorzüglich eines und desselben kirchlichen Berufs zusammengehalten sind." Meine und Müller's Meinungen sind von Sabatier aufgenommen, aber in's Extreme getrieben worden. Ich zitiere Walther Goetz: „Daß Franz ein Vorkämpfer einer individualistischen Religiosität, ein Gegner der mittelalterlichen Kirche, eine Art Vorreformator gewesen, knüpfte zwar enge an Gedanken Thode's an, steigerte sie aber zugleich auf ein Bedenken erregendes Maß."

Sabatier gelangte dazu, Franz in einen Gegensatz zur Kurie gerathen zu lassen, und Mandonnet[1]), der noch über Sabatier hinausging, machte aus Franzens Absicht einer freien Vereinigung diejenige einer großen Bruderschaft aller Seelen, einer franziskanischen Welt.

Es konnte nicht ausbleiben, daß gegen solche Meinungen energischer Widerspruch sich erhob — ich nenne nur Raffaele Mariano: Francesco d'Assisi e alcuni dei suoi più recenti biografi, Neapel 1896, und Faloci Pulignani: Gli storici di S. Francesco, sowie andere zahlreiche Arbeiten in den Miscellanea Francescana und Arnold E. Berger in den Biographischen Blättern 1896. II. Bd. — und ich selbst, der ich sie mit veranlaßt, konnte in Sabatier's und Mandonnet's Meinungen nur Übertreibungen gewahren, denen beizustimmen mir unmöglich war. Vielmehr mußte ich sie als Entstellungen des Bildes, das ich von dem Heiligen entworfen und an dem ich heute noch festhalte, betrachten.

---

[1]) Les origines de l'Ordo de Poenitentia. Compte rendu du IV Congrès scientifique international des Catholiques 1897, 5. Section S. 183—215.

Gerade aber durch jene dem Speculum zuerkannte Bedeutung müßte auch Sabatier sich veranlaßt sehen, von seinen extremen Ansichten zu lassen, denn das Speculum giebt wohl mir, nicht aber ihm recht. In welchem Sinne, darüber belehrt die vortreffliche Abhandlung von Walter Goetz: „Die ursprünglichen Ideale des h. Franz von Assisi" in der Historischen Vierteljahrschrift 1903. Deren ersten Satz freilich: „Die Gründung des h. Franz hatte, ohne daß er sich vielleicht darüber ganz klar war, bereits im Anfang eine mönchische Richtung: der spätere erste Orden war in einer primitiven Form der Kern der Bewegung," möchte ich nicht unterschreiben. Vielmehr würde ich so sagen: der gottbegeisterte Mann handelte anfangs aus keinen anderen Motiven, als aus dem Zwange der Bethätigung seines von Liebe zu Gott und der Welt erfüllten Wesens, und als sich zuerst Jünger ihm gesellten, dachte er sich deren Thätigkeit wie die eigene, als evangelische Predigt im Geiste und nach Art der Apostel. Erst als seine Anhängerschaft wuchs, sah er sich zu einer Organisation genöthigt, die bei seiner unbedingten Willfährigkeit den kirchlichen Institutionen gegenüber unter deren Einfluß zu einer mönchischen Institution werden mußte. Was Goetz aber im Folgenden sagt, findet meine volle Zustimmung: „Parallel mit der Vergrößerung der Mitgliederschaft und der Thätigkeit hat sich schon im Laufe des ersten Jahrzehnts eine den Ordenscharakter stärker anzeigende Verfassung entwickelt. Die Erkenntniß von der Nothwendigkeit einer Neuorganisation ist Franz zum Bewußtsein gekommen, als 1219/1220 in seiner Abwesenheit Verwirrung im italienischen Ordensgebiet entstand; er erbittet sich dazu die Hilfe der Kurie, und der Kardinal von Ostia wirkt in den nächsten Jahren bei der Neuordnung mit. Dabei ergiebt sich ein Widerspruch — nicht zwischen inniger Religiosität und hierarchischer Selbstsucht, sondern zwischen den hochgespannten Idealen des Heiligen und dem praktischen Sinne des Kardinals, der aber dennoch das Werk mit ehrlichem Antheil zu fördern bestrebt ist. Derselbe Widerspruch tritt in den letzten Jahren des Heiligen innerhalb des Ordens hervor als natürliche Folge der zu hoch gestellten Anforderungen. Es ist der tragische Konflikt im Leben des Heiligen, wenn er die Unerfüllbarkeit seines Ideals erleben muß." Man vergleiche hiermit, was ich auf den Seiten 28 und 38 oben, wie schon in der ersten Auflage dieses Buches gesagt, und man wird die Übereinstimmung mit Goetz' aus neuen gründlichsten Studien gewonnener Meinung nicht verkennen können. Goetz aber hat seine Meinung sich gebildet auf Grund eben der Anerkennung des Speculum perfectionis als einer, wenn auch nicht frühesten, so doch frühen Quelle.

Demnach steht die Sache so: Meine Auffassung des Heiligen wird in keiner Weise durch die neuerdings dem Speculum und der Legenda trium sociorum zuerkannte

Bedeutung berührt oder verändert. Die älteste Quelle bleibt die I. vita des Thomas und auf diese vor Allem habe ich meine Auffassung und Schilderung begründet, mit Hinzuziehung in zweiter Linie der II. vita, welche ja den Inhalt des Speculum im Wesentlichen in sich schließt, und mit bloß ergänzender Verwerthung der Tres socii. Daher konnte ich meine Lebens- und Wesensschilderung des h. Franz, von geringfügigen Kleinigkeiten abgesehen, in dieser zweiten Auflage beibehalten, wie ich sie in der ersten gegeben.

Wenn ich im Folgenden meine Meinung über das Verhältniß der Quellen zu einander äußere, so hat dies daher auch nur einen allgemein methodologischen Werth.

2. Die ältesten Zeugnisse über die Quellen zur Geschichte des Franz.

Führen wir zunächst die ältesten Zeugnisse über die Biographieen des h. Franz an.[1]) Da ist an erster Stelle Bernardo da Bessa zu erwähnen, der in seinem um 1275 geschriebenen „liber de laudibus" folgende vier Biographen anführt:

1. Thomas von Celano,
2. Johannes, Notar des apostolischen Stuhles (die Legende beginnend: „quasi stella"),
3. Julian von Speyer,
4. Bonaventura.

Sehr beachtenswerth ist, daß die Legenda trium sociorum nicht genannt wird. Da Bernardo, der in nahen Beziehungen zu Bonaventura stand, ja vielleicht Dessen Sekretär war, wohl unterrichtet gewesen sein muß, liegt der Schluß, daß es zu seiner Zeit eine Legenda trium sociorum noch nicht gab, sehr nahe.

Die zwei Viten des Thomas sind bekannt. Ein drittes Werk des Thomas, das verschollen war, ist vom P. van Ortroy bei den Kapuzinern in Marseille aufgefunden und veröffentlicht worden: der Traktat von den Wundern.[2]) Ein viertes war die kurze für den Chorgebrauch. — Dazu kommt die Legende in Versen, welche P. Edouard d'Alençon auf Grund eines Manuskriptes in Versailles als die Arbeit eines Magister

[1]) Vergl. hierzu Salvatore Minocchi: La „Legenda trium sociorum"; nuovi studj sulle fonti biografiche di S. Francesco d'Assisi. Archivio storico italiano 1899. 1900. — Michele Faloci Pulignani: Gli storici di S. Francesco. Foligno 1899.

[2]) Traité des Miracles in den Analecta Bollandiana 1899. t. XVIII.

Henricus feststellte.[1]) In diesem Henricus erkannte Novati den Frater Henricus Pisanus.[2])

Die Legende des Julian von Speyer wurde von P. F. d'Araules in den von den Bollandisten publizierten und von ihnen dem Giovanni da Ceperano zugeschriebenen Bruchstücken nachgewiesen.[3]) Sie steht in Abhängigkeit von Thomas. Demnach ist von den Biographieen, welche Bernardo da Bessa erwähnt, nur die des Notarius Johannes noch nicht bekannt, denn eine kleine Chorlegende in Toulouse, die vom P. d'Alençon veröffentlicht wurde, ist im besten Falle nur ein Extrakt aus der verschollenen Legende des Johannes (zu Anfang heißt es: „ex gestis ejus quae incipiunt: Quasi stella") und ist nach Minocchi's Behauptung vielmehr von Celano abhängig.[4]) Wadding nennt ihn Giovanni da Ceperano (der auch angeführte Vorname Tommaso da Ceperano erklärt sich aus einer Verwechslung mit Tommaso da Celano).

Es folgt auf Bonaventura die Schrift „de laudibus beati Francisci" von eben jenem Bernardo da Bessa um 1275, 1897 in Rom vom P. Ilarino von Luzern und in den Analecta Franciscana (Quaracchi) veröffentlicht. In den biographischen Theilen ist das Buch von Thomas abhängig.

Die nächsten Mittheilungen über die Biographen des h. Franz erhalten wir von der um 1333 verfaßten Cronaca delle Tribolazioni des Angelo Clareno.[5]) Clareno sagt, daß vier Männer das Leben des Heiligen geschrieben haben:

1. Johannes,
2. Thomas von Celano,
3. Bonaventura,
4. Bruder Leo.

Dieselbe Liste wird auch in dem etwa gleichzeitigen Anonimo Capponiano, den Minocchi entdeckte, gegeben.[6])

Also erst im Anfang des XIV. Jahrhunderts, um 1330, weiß man von einer Legende, die Leo verfaßt hat! Daß man den von Thomas abhängigen Julian von Speyer nicht mehr nennt, ist leicht begreiflich.

Am Ende des XIV. Jahrhunderts endlich, in den Conformitates, ist die Liste noch umfangreicher geworden. Sie zitiren

[1]) Miscellanea Francescana. Foligno 1889. vol. IV.

[2]) Miscellanea Francescana. Foligno 1890. vol. V.

[3]) P. d'Araules: La vie de Saint Antoine de Padoue. Bordeaux 1899. — D'Alençon: de legenda Sancti Francisci a Juliano a Spira conscripta. Spicilegium Franciscanum. Rom 1900.

[4]) Herausgegeben von d'Alençon im Spicilegium Franciscanum. Rom 1899.

[5]) Zum größten Theile publizirt vom P. Ehrle im Archiv für Litteratur und Kirchengeschichte. 1885. Bd. II. Zum Theil von Prof. Tocco, Archivio storico ital. 1885.

[6]) Rivista critica e storica di studj religiosi. Florenz 1901. IV.

1. Bonaventura,
2. Legenda antiqua (oder Legenda vetus),
3. Tres socii,
4. Thomas de Celano II vita,
5. Bernardo da Bessa,
6. Speculum perfectionis.

Jetzt erst also werden die Tres socii angeführt! Ist die Legenda antiqua die I. vita des Thomas oder ein anderer Ausdruck für das Speculum oder die Leggenda antica des Capponiano? Das ist nicht ohne Weiteres zu bestimmen. Die Chronik der XXIV Generale versteht unter leggenda antica den Thomas von Celano. Wir kommen hierauf später zurück. Versteht Bartholomäus Pisanus unter den Tres socii oder unter dem Speculum perfectionis die von Clareno angeführte, von Leo verfaßte Lebensbeschreibung? Vermuthlich ist das Speculum identisch mit Leo's Schrift.

Die zunächst aus den Aussagen des Bernardo Bessa, des Angelo Clareno und der Conformitates sich natürlich ergebende Schlußfolgerung ist diese:

Bis gegen Ende des XIII. Jahrhunderts sind nur die Legenden des Thomas von Celano, des Giovanni und des Bonaventura (sowie die weniger bedeutende des Julian von Speyer) bekannt. Diejenige des Leo (vermuthlich das Speculum perfectionis) tritt erst im Anfange des XIV. Jahrhunderts auf und noch später (erst Ende dieses Jahrhunderts genannt) die der Tres socii, von welcher, was zu beachten ist, Handschriften erst aus dem XV. Jahrhundert bekannt sind.

Hiermit ist ein erster fester Grund und Boden gegeben. Es frägt sich, ob die Quellenkritik die hier angedeutete zeitliche Aufeinanderfolge der Legenden bestätigt.

3. Die einzigen als Quellen wichtigen alten Legenden sind die I. und II. vita des Thomas von Celano.

Unbestritten bleibt, nachdem der aller besonnenen Kritik Hohn sprechende Versuch Sabatier's, sein Speculum perfectionis an die erste Stelle zu setzen, vollständig gescheitert ist, die Thatsache, daß des Thomas I. vita die früheste, etwa 1228/1229 entstandene Lebensbeschreibung des Heiligen ist.[1]) Ein großer Streit der Meinungen aber herrscht noch über

[1]) Das endgültige, alle Umstände am eingehendsten berücksichtigende Wort hierüber hat Walter Goetz gesprochen: Die Quellen zur Geschichte des h. Franz von Assisi in Zeitschr. für Kirchengeschichte XXIV. Band u. ff. — Vergl. aber auch: Tilemann:

die Entstehungszeit des Speculum, über sein Verhältniß zu der II. vita des Thomas und zu den Tres socii, sowie über die Legenda trium sociorum.

Was die letztere angeht, so hat sich weitaus die Mehrzahl der Forscher dafür entschieden, daß die neuerdings veröffentlichte sogenannte „vollständige" Legende nicht die ursprüngliche, sondern eine Kompilation ist. Ich schließe mich dieser Ansicht durchaus an: ein eingehender Vergleich beweist als unzweifelhaft, daß die hinzugefügten Theile nichts Anderes als eine Verarbeitung und Verschmelzung der betreffenden Texte der II. vita und des Speculum sind.

Bezüglich des Speculum aber scheint die Meinung, daß ein Theil desselben alt sei, zum Siege zu gelangen. Salvatore Minocchi hat diesen Theil näher bestimmt, indem er nachwies, daß viele Kapitel des Werkes Quellen der II. vita des Thomas sind, während viele andere auf Thomas zurückzuführen sind.[1]) Auf Grund solcher Feststellungen nahm er die Ausscheidung des Alten vor. Als eine Bestätigung seiner Meinung durfte er die Entdeckung einer angeblichen ersten Redaktion des Speculum durch Fr. Lionardus Lemmens im Archiv von S. Isidoro in Rom freudig begrüßen, denn diese Redaktion entsprach im Wesentlichen dem von ihm als alt ausgeschiedenen Theil. Sie enthält Nichts von spiritualer Polemik und dürfte vor 1318 anzusetzen sein.[2]) — Von allen Forschern hält nur Della Giovanna an seiner Meinung fest, das Speculum gehöre durchweg dem XIV. Jahrhundert an.[3])

Nun hat Minocchi weiter aber die Meinung aufgestellt, jener alte Theil des Speculum sei die wahre Legenda trium sociorum und die bisher so genannte (die „unvollständige") sei nichts Anderes als die bisher vermißte Legende des Notar Johannes (von Ceperano). Als Beweise bringt er hierfür Folgendes: 1. Bernardo da Bessa, der doch nicht die Legenda trium sociorum, sondern Johannes als eine seiner Quellen zitirt, bringt wiederholt Stücke aus der sogenannten Legende der drei Genossen. 2. Diese allein zitirt die Bullen und Privilegien, die dem Orden zu Theil wurden. Wer käme da eher als Verfasser in Betracht, als der Notar der päpstlichen Kurie, Johannes? 3. Die Abhängigkeit von der I. vita des Thomas würde so begreiflich. 4. Der Verfasser steht den Partheiungen

---

Das Spec. Perf. und die Legenda trium sociorum. Leipzig 1902. — Faloci Pulignani: Miscellanea Francescana VII, S. 146 ff.

[1]) In den Nuovi studj sulle fonti biographiche di S. F. Archivio storico italiano 1899 und 1900.

[2]) Documenta antiqua Franciscana ed. Fr. Leonardus Lemmens. Pars II. Speculum perfectionis (Redactio I). Quaracchi 1901.

[3]) S. Francesco d'Assisi Giullare e le Laudes Creaturarum. Im Giornale storico della Letteratura Italiana 1895. Bd. XXV. — Intorno alla più antica leggenda di S. F. d. A. In derselben Zeitschrift. 1899. Bd. XXXII.

im Orden ganz unpartheiisch gegenüber. Diese Argumente haben unzweifelhaft etwas sehr Bestechendes. Wie aber erklärt Minocchi, daß alle Manuskripte der Legenda trium sociorum den Prolog haben: den Brief, in welchem die drei Genossen sich als Verfasser bekennen? Er nimmt an, daß der Prolog, jener Brief der drei Genossen, ursprünglich den Anfang des Speculum bildete, daß dann das Speculum einen anderen Prolog erhielt und der Brief an das Ende gesetzt wurde, daß in den Codices (als Beispiel wird der Kodex von Ognissanti angeführt) auf das Speculum die Legende des Giovanni folgte und so der Brief zum Prolog dieser, also die Legende des Giovanni fälschlich zur Legenda trium sociorum gestempelt ward. Endlich weist er darauf hin, daß Bernardo da Bessa sage: die Legende des Giovanni habe begonnen: quasi stella matutina, und im Codex Vaticanus 7339 beginne die Legende mit einem zweiten Prolog, dessen Anfang laute: „perfulgidus ut lucifer et sicut stella matutina".

Es läßt sich nicht leugnen, daß Minocchi's Hypothese, ebenso wie ihre Begründung geistreich ist. Wäre sie wahr, dann besäßen wir alle von Bernardo da Bessa erwähnten frühesten Biographieen des h. Franz. Aber unmittelbar drängt sich die Frage auf: wenn es eine Legende der drei Genossen (nämlich der alte Theil des Speculum) gab und sie von Thomas in seiner II. vita als Quelle benutzt ward, wie erklärt es sich, daß Bernardo da Bessa sie nicht nennt?

Und hier kommen wir, wie mir dünkt, in den Brennpunkt der kritischen Frage! Läßt uns schon das mangelnde Zeugniß Bernardo's die Annahme, es habe zu seinen Zeiten eine Legenda trium sociorum gegeben, als sehr bedenklich erscheinen, so wird diese Bedenklichkeit zum Unglauben, wenn wir die Thatsache scharf in's Auge fassen, daß Bonaventura's Legende, also die entscheidende Legende, welche die früheren Zeugnisse von Franzens Leben verarbeitete, keinerlei Hinweis auf die Existenz des Speculum (also das angebliche Werk Leo's oder der drei Genossen) enthält!! Hätte es ein so wichtiges Dokument von unmittelbaren Jüngern des Franz gegeben — und wären es auch nur noch nicht redigirte Einzelberichte gewesen —, wie hätte der General des Ordens, der Verherrlicher des Heiligen, der Dessen endgültige Lebensbeschreibung verfaßte, sie nicht kennen, nicht benutzen sollen? Einen Partheistandpunkt als Erklärung dafür anführen zu wollen, hieße sowohl den Charakter Bonaventura's ganz verkennen, als, selbst Partheilichkeit vorausgesetzt, das Unwahrscheinlichste behaupten. Denn jener vorausgesetzte alte Theil des Speculum enthält nichts Partheiisches.

Wenn Bonaventura das Speculum nicht benutzt hat, so heißt das so viel, als: er hat es nicht gekannt, und da es weiter undenkbar ist, daß

er es nicht hätte kennen müssen, so giebt es nur eine Schlußfolgerung: das Speculum hat zu seinen und Bernardo da Bessa's Zeiten nicht existirt.

Nur eine Einwendung könnte hier erhoben werden: Das Speculum sei die Quelle der II. vita des Thomas gewesen, sei gleichsam in dieser aufgegangen und Bonaventura habe es nicht nothwendig gehabt, auf diese Quelle zurückzugreifen, da Thomas ihren Inhalt bereits litterarisch verarbeitet hatte. Denkbar, aber sehr unwahrscheinlich, denn soweit war Bonaventura doch gewiß Historiker, daß er die unmittelbaren Zeugen hätte zu Worte kommen lassen, namentlich was die Worte und Reden des Heiligen betrifft. Und immer würde es unbegreiflich bleiben, daß Bernardo da Bessa eine Legende von solcher primärer Bedeutung nicht genannt.

Kurz: ich sehe keinen anderen Weg natürlicher Entscheidung, als die Behauptung: das Speculum hat im XIII. Jahrhundert noch nicht existirt.

Was aber lehrt uns die Prüfung Bonaventura's weiter bezüglich der Legenda trium sociorum? Nichts Anderes, als dies: auch die Legende der Drei Genossen hat zu Bonaventura's Zeiten nicht existirt. Und hier muß ich meine eigene frühere Ansicht berichtigen. Denn in der ersten Auflage dieses Buches behauptete ich zwar schon die Abhängigkeit der Tres socii von des Thomas II. vita, ließ die legenda trium sociorum aber doch unmittelbar nach dieser, also vor Bonaventura entstehen.

Ein erneuter Vergleich nämlich ergab mir Folgendes. Bonaventura, der im Wesentlichen an Thomas' I. und II. vita sich hält, stimmt allerdings zuweilen im einzelnen Wortlaut mit den Tres socii überein, aber eine genaue Prüfung belehrt darüber, daß nicht er die Tres socii abgeschrieben, sondern daß die Tres socii ihn benutzt haben. Dies ergiebt sich erstens daraus, daß häufig in Bonaventura's vita der Wortlaut der Texte des Thomas und der Tres socii in einer Weise mit einander verwoben ist, die Bonaventura als einen mühselig und sklavisch kopirenden Kompilator erscheinen ließe, was, unvereinbar mit einem Geiste, wie dem Bonaventura's, höchst befremden müßte, und zweitens aus der entscheidenden Thatsache: Alles, was in der Legenda trium sociorum als neu gegenüber der Vita des Thomas auftritt, findet sich nicht bei Bonaventura und doch enthält dieses Neue gar viele Mittheilungen, die Bonaventura hätten interessiren müssen, die er nicht hätte umgehen können, in seine Biographie aufzunehmen. Daß er nur Das bringt, was dem Thomas und den Drei Genossen gemein ist, beweist, daß er die Legenda trium sociorum nicht gekannt; dieselben Argumente, wie die das Speculum betreffenden, sind auch hier maßgebend: die Legende hat zu Bonaventura's Zeiten nicht existirt. Das Schweigen Bernardo da Bessa's bestätigt dies.

Damit fällt aber auch die Hypothese Minocchi's, die sogenannte

Legende der Tres socii sei die verschollen geglaubte Legende des Notar Giovanni. Welcher Art diese gewesen, ist noch nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Ist die von d'Alençon publizirte Chorlegende wirklich ein Auszug aus ihr, dann dürfte ihr, als einer von Thomas von Celano abhängigen Schrift, keine besondere Bedeutung zukommen. Und daß sie eine solche nicht besessen, scheint auch Bonaventura zu beweisen. Von dem Neuen, was er, verglichen mit seiner Hauptquelle: Thomas, bringt, hat er offenbar das Meiste selbst gesammelt; nur Weniges könnte er der Legende des Giovanni entlehnt haben.

So zeigt es sich denn mit voller Ersichtlichkeit, daß Thomas von Celano vor Bonaventura der einzige, den Stoff schöpferisch gestaltende und vertrauenswürdige Biograph des h. Franz war. Und dies begreift sich leicht. Alle vorhandenen glaubwürdigen Berichte der Jünger des Heiligen und der Zeugen seines Lebenswerkes wurden eben von ihm gesammelt und verarbeitet. Die II. vita aber ist zugleich die den Socii verdankte Schilderung von dem Heiligen, man könnte sie mit einem gewissen Rechte die Legenda sociorum nennen. Denn, achten wir genau auf die Worte des Prologs und des Epilogs, so sind es ja die Socii selbst — nicht Thomas a Celano —, denen das Werk von dem Generalkapitel und vom Generalminister Crescentius in Auftrag gegeben worden ist. Spricht doch zu Anfang und am Ende eine Mehrzahl von es Ueberreichenden von sich und erwähnen sie doch neben sich den Mann, der es niedergeschrieben hat. Thomas war der Redakteur, er verarbeitete das ihm von den Socii gelieferte Material.[1])

Man höre die ersten Worte des Prologes: Placuit sanctae universitati olim capituli generalis et vobis, reverendissime pater, non sine divini dispensatione consilii parvitati nostrae injungere, ut gesta vel etiam dicta gloriosi patris nostri Francisci nos, quibus ex assidua conversatione illius et mutua familiaritate plus ceteris diutinis experimentis innotuit, ad consolationem praesentium, et posterorum memoriam scribaremus. Und weiter gegen den Schluß des Prologs hin heißt es, mit Beziehung auf die früheren Arbeiten des Thomas: Continet in primis hoc opusculum quaedam conversionis facta mirifica, quae in legendis dudum de ipso confectis non fuerunt apposita, quoniam ad auctoris notitiam minime pervenerunt.

---

[1]) Bis in welche Wildniß eine verirrte Kritik sich versteigen kann, zeigt Sabatier's Behauptung: „Avec une habilité que je me dispenserai de qualifier, Thomas de Celano parla à façon à suggérer à ses lecteurs l'idée que la seconde Vie avait été faite en collaboration avec les socii“ ! ! ! Opuscules de crit. hist. III S. 70.

In der kleinen Einleitung zum II. Theil der II. vita dann spricht Thomas selbst (Singularform): Extimo autem, beatum franciscum speculum quoddam sanctissimum dominicae sanctitatis et imaginem perfectionis illius etc.

Und am Schluß des Ganzen lesen wir (wieder die Mehrzahl): Supplicamus (wir, nämlich die Genossen) etiam toto cordis affectu, benignissime pater, pro illo filio tuo, qui nunc et olim devotus tua scripsit praeconia. Hoc ipse opusculum etsi non digne pro meritis, pie tamen pro viribus colligens, una nobiscum tibi offert et dedicat. Dignanter illum ab omni malo conserva et libera, merita sancta in illo adaugens.

Daß bei dieser Gelegenheit die Socii, unter denen doch ganz gewiß auch Leo als Franz nächststehender Jünger sich befand, heimlich Material zurückgehalten, ist sehr unwahrscheinlich, da sie selbst ja das Werk verfassen und in offiziellem Sinne. Sie werden mitgetheilt haben, was sie mitzutheilen hatten. Das zeigt sich recht deutlich, wenn man sieht, wie wenig Neues Bonaventura hinzuzufügen fand, was er sich von einzelnen früher nicht Befragten, wie vor Allem Illuminatus, einholte. Das Material, über das die Socii verfügten, veröffentlichten sie durch die litterarisch geschulte Feder des Thomas, und Dieser hat sich gewissenhaft seiner Aufgabe erledigt, was ganz ersichtlich ist, da die Auffassung der Jünger des Franz in der II. vita deutlicher hervortritt, als in der I. vita, woraus sich der vielbesprochene, scheinbar gegen früher etwas veränderte Standpunkt des Biographen erklärt. Dessen Glaubwürdigkeit wird gerade durch diese Erscheinung in das hellste Licht gerückt. Daß einer oder der andere Mitarbeitende seine Berichte, vielleicht auch Dies oder Jenes, was von Thomas nicht verarbeitet ward, für sich niedergeschrieben hat, ist denkbar und wahrscheinlich, ja im einzelnen Falle bei Leo nachweisbar, und daß Derartiges in die spätere kompilirende Litteratur des XIV. Jahrhunderts aufgenommen ward, werden wir später noch sehen. Aber eine als Ganzes abgefaßte Legende — wie die sogenannte Legenda trium sociorum oder das Speculum — gab es nicht. Das ergiebt sich aus allem Vorhergesagten in einer, wie mir scheint, unwiderleglichen Weise.

Die Legenda sociorum und das Speculum waren in der II. vita, die man vita der Socii nennen kann, enthalten.

Alles Wissenswerthe bezüglich des Heiligen und der Auffassung, die seine Jünger von ihm hatten, ist in den einzigen wahren Quellen, den beiden Viten des Thomas, zu finden. Nur Weniges tritt ergänzend zu ihnen hinzu.

4. Das Speculum perfectionis und die Legenda trium sociorum sind Erzeugnisse des XIV. Jahrhunderts.

Es bleibt nun noch die Frage, die freilich von nebensächlicher Bedeutung ist, zu beantworten: wann und wie entstanden das Speculum und die Legenda trium sociorum?

Was zunächst das Speculum anbetrifft, so verdanken wir Sabatier selbst, der eine so große bedenkliche Verwirrung in der Quellenkunde und -kritik des h. Franz angerichtet hat, alle bestimmenden Hinweise auf dessen Entstehung. Della Giovanna, der noch heute daran festhält, diese falle in das XIV. Jahrhundert, hat nach meinem Dafürhalten ganz recht. Alles weist darauf hin, dass die Geburtsstätte des Speculum perfectionis, welches als älterer Bestandtheil von Sabatier aus dem späteren Speculum vitae herausgeschält ward, Avignon und das Geburtsdatum die Zeit der großen, in Avignon zum Austrag kommenden Spiritualenbewegung gewesen ist.

Ehe ich dies begründe — und ich möchte bemerken, daß ich meine Meinung, so wie ich sie hier vortrage, mir gebildet, ehe ich Della Giovanna's Darlegungen kannte — sehe ich mich genöthigt, eine von mir im Vorhergehenden noch nicht berücksichtigte Behauptung zurückzuweisen. Sabatier und nach ihm die meisten Forscher sind davon überzeugt, das Speculum sei von Thomas in seiner II. vita benutzt worden. Die Abhängigkeit dieser vom Speculum sei erwiesen. Ich bestreite dies auf das Entschiedenste.

Vergleicht man beide Werke, so ergiebt sich, daß weitaus der größte Theil des Speculum (in der Sabatier'schen umfänglichen Fassung) dem Inhalt nach, vielfach auch dem Wortlaute nach, in der II. vita enthalten ist. Das Hauptargument, das für die Priorität des Speculum geltend gemacht wird, wird erkannt in der einfach natürlichen Erzählerweise, die sich von der gekünstelten und spekulirenden Darstellungsart des Thomas vortheilhaft unterscheide und jene Unmittelbarkeit besitze, die eben nur dem Miterlebenden eigenthümlich sei. Dies klingt sehr überzeugend, beruht aber auf irrigen Voraussetzungen. Charakteristisch für das Speculum ist die viel größere Ausführlichkeit der Erzählung und die Mittheilung längerer Reden des Heiligen, während Thomas die Thatsachen sehr gedrängt giebt, zumeist nur sehr kurze Aussprüche des Franz anführt und Beides zum Ausgangspunkt einer Betrachtung macht. In eben jenen Eigenthümlichkeiten erweist sich aber das Speculum als spätere Legendendichtung. Augenzeugen, wie Die, denen Thomas seine Angaben verdankt, berichten von Thatsachen, wissen auch wohl besonders bedeutungsvolle Worte anzuführen und schmücken im Sinne des Wunderbaren aus, die künstlerisch gestaltende Fassung pflegt ihnen aber nicht eigenthümlich zu sein, wenigstens nicht in der Weise, wie wir sie im Speculum finden.

Diese tritt erst ein, wenn ein Erzähler mit einem ihm und der Allgemeinheit bereits vertrauten Stoffe frei walten kann, wenn eine Beherrschung und Objektivirung des Stoffes eingetreten ist. Das Geheimnißvolle verschwindet und macht dem Natürlichen Platz. Der Gegenstand ist ein dem Volke wohlbekannter, und man behandelt ihn volksthümlich. Die Phantasie bethätigt sich dichterisch, malt die Umstände mit Behaglichkeit aus und läßt den Helden möglichst viel selbst sprechen. Man hat sich ein so deutliches Bild von ihm gemacht, kennt ihn so gut, daß man unschwer aus seinem Geist heraus solche Reden erfindet — wie es eben der Dichter thut, der die Persönlichkeit klar erschaut. Dichtung und nicht Historie, eine spätere Phase in der Legendenschreibung, nicht eine frühe! Das Speculum nimmt eine Mittelstellung zwischen den Viten des XIII. Jahrhunderts und den Fioretti ein. Die Fioretti bezeichnen nur einen noch weiteren Schritt in der dichterischen Gestaltung des Stoffes. Keine einzige der Subtilitäten Sabatier's, welche die Abhängigkeit des Thomas von dem Speculum beweisen sollen — und ich habe sie alle nachgeprüft und glaube behaupten zu dürfen, daß ich den Vergleich noch viel weiter bis in alle Einzelheiten durchgeführt habe — ist beweisend. In den meisten Fällen vielmehr ließe sich der Spieß umdrehen — doch mag ich auf die minutiae, die vielfach nach willkürlichem Belieben für oder gegen die Abhängigkeit geltend gemacht werden können, nicht eingehen. Es genügt die Versicherung, daß ich sie gründlich beachtet habe. Sie beweisen Nichts, sage ich — wohl aber ist jene von mir angeführte Thatsache, daß die Ausführlichkeit und die Anführung längerer Reden nicht auf frühere, sondern spätere Legendenentstehung deutet, beweisend. Kurz angeführte Thatsachen und kurze dicta der II. vita werden von dem Speculum ausgesponnen und zu gefälligeren und verständlicheren Erzählungen verarbeitet.

Ein Zweites aber kommt noch hinzu. Eine Anzahl von Kapiteln des Sabatier'schen Speculums, etwa 30, finden sich ihrem Inhalt nach nicht bei Thomas. Eine näherere Betrachtung erweist, daß fast alle im spiritualen Geiste die Observanz: die Strenge der Regel, die durch Zeugnisse belegt wird, betreffen, daß sie die Portiuncula, die Niederlassungen, die Einfalt (nicht Gelehrsamkeit), den Dienst bei den Aussätzigen, die Aussendung der Brüder, die falschen Prediger behandeln. Wenn das Speculum von Thomas benutzt wurde, warum hat er diese Angaben nicht in seine Vita aufgenommen? Die einzige Erklärung, die in Folge dessen auch nicht ausbleiben konnte, war diese: Thomas ließ jene Dinge absichtlich, von einem den Zelanten nicht günstigen Partheistandpunkte aus, weg. So? Nun wäre das allenfalls denkbar, wenn die II. vita den Charakter einer Partheischrift hätte. Dies ist aber durchaus nicht der Fall, vielmehr, wenn man deren Standpunkt kennzeichnen will, muß

man mit Minocchi sagen: „sie ist den Zelanten überaus günstig.“ Was sich, wie wir schon sahen, daraus erklärt, daß sie ja eine, von Thomas nur redigirte Schrift der Socii ist. Es ist schlechterdings nicht einzusehen, warum Thomas jene Kapitel hätte weglassen sollen, er, der offenbar, wie die Reichhaltigkeit der II. vita erweist, Alles aufnahm, was er erlangen konnte. Also, auch von dieser Seite betrachtet, erscheint die Annahme, Thomas habe das Speculum gekannt, als höchst willkürlich, ja als falsch.

Rufen wir uns die oben angeführten Argumente gegen die Existenz des Speculums in der Zeit vor Bonaventura und vor Bernardo da Bessa in Erinnerung, so müssen wir demnach mit Bestimmtheit erklären: auch der Vergleich des Speculums mit der II. vita ergiebt, daß die Sabatier'sche Behauptung die Dinge auf den Kopf stellt. Nicht Thomas benützt das Speculum, sondern das Speculum bringt eine Ausführung der II. vita. Und zwar gilt diese Meinung ebensogut (und aus denselben Gründen) für die von Lemmens publizirte und von Minocchi angenommene sogenannte I. redactio, also den angeblichen ältesten Theil, wie für das Sabatier'sche Speculum. Und die Schrift nennt sich Speculum, anknüpfend an den Ausspruch des Thomas in der kleinen Einleitung zum II. Theil der II. vita (s. oben). Selbst der Titel ist nicht originell, sondern stammt von Thomas!

Was aber endlich das Argument anbetrifft, die im Speculum häufig wiederkehrenden Worte: „nos qui fuimus cum eo“ zeugten doch ersichtlich für seine Abfassung durch einen der Genossen des Franz, so kann man diese Worte ebensogut als sehr verdächtig betrachten, als absichtlich darauf berechnet, Glaubwürdigkeit für ein Buch zu erwecken, das, eine neue Schöpfung, doch für alt gelten wollte.

Nach Widerlegung der Einwände, die aus einem falsch konstruirten Verhältnisse der beiden Schriften zu einander zu machen wären, dürfen wir getrost die Entstehungszeit des Speculums (ich widerhole: auch der angeblichen früheren Fassung) in den Anfang des XIV. Jahrhunderts verlegen. Gerade jene Kapitel, welche den aus Thomas entnommenen hinzugefügt sind, geben uns den deutlichsten Aufschluß über den Charakter der Schrift. Was unrichtiger Weise von Thomas behauptet wurde, gilt von ihr: sie ist im Dienste von Partheiinteressen geschrieben. Sie ist ein Kampfeswerkzeug der Spiritualen. In jenen hinzugefügten Kapiteln, welche die strenge Observanz predigen, liegt ihr Schwerpunkt — und die mit des Thomas Berichten vorgenommenen Veränderungen und Ausschmückungen dienen häufig keinem anderen Zwecke, als die Ansichten der Zelanten durch Wort und Wirken des Ordensstifters zu heiligen.

Einen näheren Hinweis auf die Zeit, in welcher das Speculum (wie Minocchi meint, erweitert, wie ich meine) verfaßt worden ist, giebt uns der von Minocchi entdeckte älteste datierte, in S. Maria in Portiuncula

geschriebene Codex von Ognissanti: 1318. Es ist die Zeit des heißesten Streites der Spiritualen. Ausgefochten ward dieser vor allem in Avignon, und nach Avignon führen uns alle Spuren, suchen wir den Entstehungsort des Speculum. Ich darf hier auf die Ausführungen Sabatiers in seiner Einleitung zur Ausgabe des Speculum verweisen (pag. CLII ff.).

Zunächst ist zu bemerken, daß das Speculum schon in der Handschrift von 1318, dann aber auch fernerhin als ein Theil einer Sammlung von Schriften, welche die Interessen der Spiritualen vertreten, auftritt. Beachten wir die Angaben, die uns über die Art dieser Sammlung Aufschluß geben, und insonderheit den Wortlaut der Einleitung in dem Codex Vaticanus 4354! Nach dem Titel: Incipit antiqua legenda sanctissimi patris nostri francisci et aliorum beatorum fratrum sui ordinis und nach einer religiösen Betrachtung heißt es:

Quamquam autem praeclara vitae ipsius opera per venerabilem et autenticum virum dominum et magistrum fratrem Bonaventuram stilo venustissimo sint descripta, plura tamen valde notabilia et utilia, zelum caritatis, humilitatis et paupertatis, necnon circa praedictorum et regulae totius observationem intentionem et voluntatem ipsius sancti exprimentia tam in legenda veteri, de qua idem frater Bonaventura saepius longas orationes et passus de verbo ad verbum in sua legenda posuit, quam etiam ex dictis veridicis sanctorum sociorum b. Francisci per vivos probatos ordinis redactis in scriptis, quorum sociorum vita sancta et miracula, quibus post mortem eos magnificavit Altissimus, ipsorum dicta et testimonia credibilia reddit in imis quum essem studens in Avinione reperi; quorum aliqua pro mea interdum devotione movenda seu potius excutienda pigritia collegi et inferius annotavi.

Posui autem primo rara et ardua facta seu miracula patris nostri quae in legenda nova, ut praedicitur, non habentur: quorum quaedam in libro Reverendi patris et domini fratris Friderici archiepiscopi Rigensis [1]) ordinis nostri studiosissimi viri et ejusdem ordinis maxime zelatoris ac totius justitiae amatoris reperi. Quaedam vero sumpta et reparata sunt de legenda veteri ipsius sancti quam et generalis minister me praesente et aliquoties legente fecit sibi et fratribus legi ad mensam in Avinione ad ostendendum eam esse veram utilem et autenticam atque bonam. Nonnulla vero sumpta de scriptis sanctorum sancti praedicti sociorum vitam sancti et gesta sociorumque sanctorum ejus exprimentia quorum in ipsis nomina exprimuntur. Demum etiam quaedam de sancto Antonio rara scripsi et de sancto fratre Johanne de Alvernia ac de aliis quorum memoria in benedictione est et nomina scripta sunt in libro vitae.

Deprecor autem eos ad quorum usum devotionis haec papirus vel

[1]) Der sich wiederholt und lange in Avignon aufhielt.

exemplatum ipsius deveniet, quam, non tamquam novum opus vel compilationem faciens, sed ab aliis posita et formata transcribens collegi, suae me devotionis, orationis et meriti facere dignentur participem amore Domini nostri Jesu Christi cui est honor et gloria in saecula saeculorum. Amen.

Aus diesen Darlegungen geht zunächst hervor, daß die Sammlung als Ergänzung zu Bonaventura's vita, welche die legenda nova genannt wird, dienen sollte. Als seine beiden Vorlagen nennt der Schreiber im ersten Abschnitt die legenda vetus, aus der Bonaventura Vieles wörtlich entnommen — das kann also nur die eine der beiden Viten des Thomas sein — und Aussagen der Genossen des Franz, welche Aussagen von bewährten Männern des Ordens redigirt und aufgezeichnet worden sind.

In den Ausführungen des zweiten Absatzes nennt er drei Vorlagen (die vierte: über den h. Antonius und Johannes von Alvernia geht uns hier Nichts an): 1. Einiges aus einem Buche des Erzbischofs von Riga. 2. Anderes aus der legenda vetus, welche der Generalminister bei Tisch in Avignon als die authentische vorlesen ließ und 3. Einiges aus den Aufzeichnungen der Socii, das Leben des Heiligen und die gesta sociorum (so im MS. Berlin) behandelnd. Hier wird also den beiden obengenannten Vorlagen eine dritte: das Buch des Erzbischofs hinzugefügt. Vergleicht man den Inhalt des Kodex mit diesen Angaben, so zeigt es sich, daß die legenda vetus nichts Anderes sein kann als das Speculum perfectionis. Im ersten Absatz aber wird mit legenda vetus doch zweifellos die eine vita des Thomas gemeint. Auch sonst findet man, z. B. in der Chronik der XXIV Generäle, unter „legenda antiqua" des Thomas Legende verstanden. Nun ist aber im Kodex Nichts aus der vita des Thomas kopirt. Wie ist dieser Widerspruch zu heben? Doch wohl nur so, daß die zuerst genannte alte Legende nicht dieselbe ist, wie die später erwähnte, daß der Schreiber die Exzerpte, die er aus Thomas gemacht, trotz seiner Verheißung nicht in die Sammlung aufnahm, sondern sich auf eine Abschrift der Erzählungen aus dem Speculum, der andern alten Legende, beschränkte. Wie dem auch sei: die Legende, die im Kloster zu Avignon vorgelesen wurde, war das Speculum. Hierüber kann schwerlich ein Zweifel sein, und ebenso wenig darüber, daß man mit ihm bestimmte Zwecke verfolgte.

Man hatte dabei ein zwar nicht schlechtes, aber vielleicht nicht ganz ruhiges Gewissen, war jedoch resolut. „Der Generalminister ließ bei Tisch diese Legenda antiqua vorlesen, um zu beweisen, daß sie wahr, nützlich, authentisch und gut sei." Der Sinn dieser Worte ist doch so klar, wie man sich Etwas nur denken kann. Man braucht Nichts zu beweisen, was anerkannt ist: die Legende in dieser Form war nicht

anerkannt: man glaubte ihr nicht, man hielt sie für schädlich, für eine Fälschung, für nicht gut. Wie aber hätte man dies thun können, wenn sie schon im XIII. Jahrhundert existirt hätte und die Quelle des Thomas und damit indirekt auch des Bonaventura gewesen wäre? Es war eine neu auftauchende vita, die Gegner der Spiritualen glaubten nicht an ihr Alter. „Wie konnte sie so lange unbekannt bleiben?" werden sie gefragt haben, „wo sind eure Beweise?"

Der Generalminister antwortete mit Beweisen. Suchen wir dahinter zu kommen, welcher Art diese waren, so nähern wir uns der Entstehung des Speculum noch mehr. Es ist Ubertino da Casale gewesen, auf Dessen Mittheilungen sie zurückzugehen scheint. Dieser leidenschaftliche Vorkämpfer der strengen Observanz sagt 1305 in seinem Arbor vitae crucifixae Jesu, daß er vom Frater Conrado de Offida Nachrichten empfangen habe, die Dieser direkt vom Bruder Leo (und vom Bruder Masseo und Cesolo) erhalten. An andern (9) Stellen führt er nach schriftlichen und mündlichen Aussagen des Bruder Leo Aussprüche strengen spiritualen Charakters vom h. Franz an, und zwar sind dieselben im Speculum zu finden und gehören zu den Kapiteln, die in des Thomas' II. vita nicht enthalten sind. Offenbar verdankt Ubertino auch diese Mittheilungen dem Bruder Konrad und weiß von Rotuli, auf denen Leo Aufzeichnungen über Franz gemacht. Diese Rotuli, die sich in S. Chiara befanden, sind vor 1305, als Ubertino schreibt, zum Theil wenigstens abhanden gekommen, ja vielleicht verloren.

Sechs Jahre später, 1311, als Ubertino sich in Avignon gegen die Anklagen seiner Gegner von der laxen Richtung zu vertheidigen hat, rechtfertigt er sich mit dem Hinweis auf „scripta" von der Hand Leo's, die er gelesen und über die er von alten Vätern des Ordens (also offenbar wieder Conrado de Offida) gehört, auf „dicta fratris Leonis manu sua conscripta sicut ab ore sancti patris audivit et ego ipse audivi a pluribus aliis sociis beati Francisci quos vidi", auf ein Buch von der Hand Leo's in dem Schrank der Brüder zu Assisi und auf die Rotuli Leo's, die er, Ubertino, besitzt, also inzwischen aufgefunden und erworben haben muß.[1])

Also Ubertino's Gewährsmann für die strengen Anschauungen des h. Franz ist des Leo Schüler Konrad, alle wesentlichen Mittheilungen über Leo's Aufzeichnungen von den dicta des Heiligen hat er von ihm, doch besitzt er selbst einige Rotuli des Leo im Jahre 1311, die er — wie Della Giovanna hervorhebt — auffallender Weise nicht zeigen will propter vitandum legendi tedium. Jene „scripta" des Leo werden auch von anderer Seite (von Fra Giovanni Olivi, der 1297 starb, und von B. Francesco

[1]) Vergl. die Prozeßverhandlungen bei P. Ehrle: Zur Vorgeschichte des Konzils von Vienne. Im Archiv für Litteratur und Kirchengeschichte. II. u. III. Band.

da Fabriano, der 1322 starb und Leo selbst gekannt hat) erwähnt, und wir kennen sie heute. Es sind 1. das Buch: die kurze „intentio regulae" und 2. die Verba S. Francisci (aus sechs kurzen Paragraphen bestehend), herausgegeben von Lemmens.[1]) Nun ist Eines doch klar: Ubertino hat nur diese beiden Schriften, das Speculum aber noch nicht gekannt, wie hätte er diese für seine Ansichten wichtigste Bestätigung sonst nicht in reichstem Maße ausgenützt, wie nicht immer wieder auf diese entscheidende alte Legende hingewiesen? Und gar, wenn das Speculum oder wenigstens ein größerer Theil desselben Leo oder die Socii zum Verfasser gehabt? Sehr mit Recht hat Della Giovanna dies hervorgehoben. So gut wie der gänzliche Mangel einer Erwähnung im XIII. Jahrhundert, beweist Ubertino's Schweigen, daß das Speculum 1311 noch nicht existirte. Die wenigen mit dem Speculum übereinstimmenden Erzählungen in dem Arbor vitae sind nicht dem Speculum entnommen, sondern das Speculum hat sie dem Arbor entlehnt und dieser der Intentio regulae des Leo. Rufen wir uns nun die oben zitirten Worte des Vaticanus 4354 von den „durch bewährte Männer des Ordens redigirten und aufgeschriebenen Aussagen der Genossen des Franz", die der Schreiber in Avignon exzerpirte, in Erinnerung! Offenbar sind diese „probati viri ordinis" Ubertino und Konrad von Offida, und in den Besitz von Deren Aufzeichnungen sind die Spiritualen in Avignon gekommen. Bedenken wir ferner, daß jener Mönch in Avignon die Legenda antiqua des Thomas' von Celano kannte, so scheint mir alle gewünschte Aufklärung über die Entstehung des Speculum gegeben. Der Vorgang dürfte, wie folgt, gewesen sein.

Die durch Ubertino vermittelten Aufzeichnungen des Leo gaben die Veranlassung zur Abfassung einer dem Geiste der Spiritualen entsprechenden Legende. Neben den Schriften des Leo hatte man noch einiges andere Material von Aussagen der Jünger des Heiligen, und zwar vermuthlich in einer bereits durch Konrad und Ubertino redigirten Form; die weitaus größte Fülle von Material, das in der offiziellen Legende Bonaventura's nicht verwerthet war, fand man aber in der II. vita des Thomas, die durch Bonaventura's Legende in das Dunkel der Vergessenheit gerathen war. Man stellte, indem man des Thomas gedrängte und sentenziöse Darstellungsweise in eine ausführliche, leicht verständliche und durch die ausgesponnenen Reden des Franz besonders fesselnde verwandelte, alles dies Unbekannte zusammen und nannte die Sammlung, den Ausdruck dem Thomas entlehnend, das Speculum perfectionis.

Dieses war die alte Legende, die der Generalminister bei Tisch vorlesen ließ, und man sieht, er hatte, wenn nicht der Form, so doch dem Inhalt nach Recht, sie für authentisch zu erklären, denn in der That

[1]) Documenta antiqua franciscana. I. Scripta fratris Leonis. Quaracchi 1901.

war sie aus lauter alten Quellen hergeleitet und durfte der nova legenda des Bonaventura gegenüber als alt bezeichnet werden. Ja, mit einem gewissen Rechte konnte auch die siegreiche Formel: „nos qui cum eo fuimus" Leo entlehnt und möglichst oft angebracht werden, denn die Erzählung des Thomas ging ja auf die Berichte der Socii zurück.[1]) Diese Formel hatte den bestimmten Zweck, „ad ostendendum eam esse veram utilem et autenticam atque bonam". Damit die Legende aber auch äußerlich gleichsam die Weihe des h. Franz empfange, ließ man sie, wie der Kodex Ognissanti lehrt, 1318 von S. Maria in Portiuncula, welchem Heiligthum zugleich im Texte die höchste Bedeutung zuerkannt wurde, ausgehen.

Und so erklärt sich Alles. Es erklärt sich, daß im Vaticanus zwei verschiedene Legenden als Legenda antiqua bezeichnet werden und daß auch fernerhin dieser Titel sowohl dem Thomas als dem Speculum ertheilt wird. Es erklärt sich, daß sich im Speculum eine Anzahl Kapitel finden, welche Thomas nicht hat — während umgekehrt das Auslassen dieser Kapitel durch Thomas, wäre Dieser der Ausnützende gewesen, unverständlich wäre. Es erklärt sich die spirituale Tendenz. Es erklärt sich endlich die Ueberschrift des Speculum, die schon im Kodex Ognissanti zu finden ist: Istud opus compilatum est per modum legendae ex quibusdam antiquis quae in diversis locis scripserunt et scribi fecerunt seu retulerunt socii beati Francisci. Denn deutlich sind hier die drei Quellen, aus denen das Werk hergeleitet wurde, genannt. Mit Dem, was die Socii selbst schrieben, sind die scripta Leonis gemeint, mit Dem, was sie schreiben ließen, die II. vita des Thomas, mit Dem, was auf ihre Aussagen zurückgeht, die verhältnißmäßig wenigen Berichte, die weder Leo noch Thomas entlehnt sind und bisher noch nicht auf bestimmte Persönlichkeiten zurückgeführt werden können.

Neuer und sicherer Aufschluß — dies ist das Endresultat der Untersuchung — über Franz wird uns also nur von den wenigen auf Leo zurückgehenden Mittheilungen, die man jetzt in den Scripta Leonis bequem zusammengestellt findet, gewährt. Alles Andere (von jenen wenigen den Autor noch nicht verrathenden Angaben abgesehen) kennen wir schon, und zwar in zuverlässigerer früherer Form aus Thomas. Demnach hat das Speculum, nachdem es die Alleinherrschaft hatte gewinnen wollen, wieder in die bescheidene Stellung eines sekundären und zudem in bestimmtem Geiste gefärbten Zeugnisses herabzusinken.

Es bleibt nur noch die Frage nach der Entstehung der sogenannten Legenda trium sociorum. Schon von Anderen, namentlich von

[1]) Ich kann also H. Boehmer: Besprechung des Speculum perfectionis in der Histor. Vierteljahrsschrift 1904. Bd. VII. S. 75 nicht zustimmen, wenn er aus der Formel auf das Alter der betreffenden Kapitel schließt.

van Ortroy[1]), P. Lemmens und Walter Goetz ist der kompilatorische und späte Charakter dieser Schrift nachgewiesen worden, so daß ich mich hierüber sehr kurz fassen kann. Was man von dem Speculum nicht in dem Sinne sagen kann, ist von ihr zu behaupten: sie ist eine Fälschung aus dem XIV. Jahrhundert, eine Fälschung, denn sie behauptet mit Ostentation, ein Originalwerk der drei Genossen Leo, Rufinus und Angelus zu sein, denn der solche Namen nennende und 1246 3. Iden des August datirte Brief ist ihr vorangesetzt. Ob dieser Brief alt ist und, wie Lemmens will, ursprünglich mit des Thomas II. vita in Beziehung stand, oder ob auch er eine Fälschung, wie ich mit Goetz anzunehmen geneigt bin, bleibe dahingestellt. Sicher aber scheint mir Lemmens' Ansicht Viel für sich zu haben, wenn er annimmt, daß die Legende — und zwar auch sie im Wesentlichen mit Benutzung der Viten des Thomas, was ich schon in der ersten Auflage dieses Buches feststellte — in der Absicht verfaßt worden ist, ein biographisches Supplement zu dem Speculum zu bilden. Dann müßte sie unmittelbar nach dem Speculum entstanden sein, doch wäre schließlich auch eine etwas frühere Entstehung denkbar.[2])

Schluß.

Ich fasse die Resultate der Untersuchung zusammen. Deren methodischer Gang war dieser: zuerst die alten Zeugnisse über die Legenden hervorzuheben und daraus einen allgemeinen Schluß auf deren Entstehungszeiten zu ziehen, dann aber das Verhältniß der Legenden zu einander kritisch zu prüfen und ihnen Aufschlüsse zu entnehmen. Der Beweis für die Richtigkeit der festgestellten Thatsachen liegt in der Uebereinstimmung der Folgerungen der ersten und der zweiten Untersuchung. Und es hat sich auf diesem Wege ergeben:

1. Alle zuverlässige Kenntniß vom Leben und Wesen des Franz ist in den beiden Viten des Thomas von Celano enthalten, deren zweite alle Berichte der Jünger des Franz in sich schließt. Ergänzend hierzu treten nur die kurzen Aufzeichnungen des Bruder Leo, die in Dessen neuerdings veröffentlichten Scripta enthalten sind, und die von Bonaventura gebrachten, bei Thomas noch fehlenden Berichte von Schülern des Franz.

2. Das Speculum perfectionis, erst im Anfang des XIV. Jahrhunderts entstanden, bringt eine Ausgestaltung

---

[1]) La Légende de S. F. dite Legenda trium sociorum. In Analecta Bollandiana 1900. Bd. XIX.

[2]) Ueber das Verhältniß der Tres Socii zum Anonymus Perusinus vergl. W. Goetz: Zeitschr. für Kirchengeschichte XXV. S. 33.

der Legenden des Thomas, die mit den Aufzeichnungen des Leo und einigen anderen verquickt sind, und ist mit spiritualer Tendenz verfaßt. — Die Legenda trium sociorum, als Supplement zum Speculum entstanden, ist, wiederum mit Ausnutzung der Viten des Thomas abgefaßt, als Fälschung zu bezeichnen, da sie mit dem Anspruch auftritt, gleichzeitig mit der II. vita des Thomas geschrieben worden zu sein.

Hieraus aber, wie schon oben gesagt, erklärt es sich, daß ich meine frühere Darstellung des Franz in dieser zweiten Auflage unverändert stehen lassen konnte und meine Auffassung von ihm die gleiche geblieben ist, wie früher. Es muß ausgesprochen werden: Noch steht es beim Alten! Die gesammte umfängliche Litteratur, die seit zwanzig Jahren entstanden ist, hat, wenn sie auch dazu führte, Manches betreffend die alte Litteratur über Franz festzustellen, nämlich vor Allem den alten Kern des Speculum vitae: das Speculum perfectionis und die späte Ansetzung der Tres socii, — sowie gute Ausgaben der alten Schriftwerke zu veranlassen, was mit besonderem Dank anerkannt werden soll, nichts für die Kenntniß des Heiligen Wichtiges und Neues ergeben. Und ich kann nicht umhin, im Hinblick auf alle die zahllosen mühevollen und verwickelten Untersuchungen auszurufen: welche verschwendete Zeit, welch' vergeudeter Scharfsinn! Wie viel für die Geschichtswissenschaft Wichtigeres hätte mit der hier aufgewendeten Arbeitskraft geleistet werden können!

III. Urkunden zur Geschichte der Kirche S. Francesco in Assisi.

1. Landschenkungsurkunde.

Sie ist im II. Bande der „Instrumenta diversa pertinentia ad S. conventum" unter Nummer I. enthalten und lautet:

In Dei nomine Amen. Millesimo CCXXVIII indictione prima IIII Kalendas Aprilis Gregorio papa VIIII et frederico Imperatore existentibus dedit tradidit cessit delegavit et donavit simpliciter et irrevocabiliter inter vivos simon Puzarelli fratri helye recipienti pro domino Gregorio papa nono pettam unam terre positam in voc(abulo) collis inferni in comitatu ass(isiensis) cui I (primo) et II (secundo) via III (tertio) ecclesie sancte Agathe IIII (quarto) filiorum Bonomi vel si qui alii sunt confines cum introitu et exitu suo et cum omnibus quae supra se et infra se habet in integrum et cum omni jure et actione usu seu requisitione sibi de ipsa re competenti ad habendum tenendum possidendum faciendum omnes utilitates et usus fratrum in ea videlicet locum oratorium vel ecclesiam pro beatissimo corpore sancti francisci vel quicquid ei de ipsa

re placuerit et in perpetuum quam rem se suo nomine constituit possidere donec corporaliter intraverit possessionem in quam intrandi licentiam sua auctoritate concessit promictens non dedisse jus vel actionem de ea alicui quod si apparuerit eum dedisse promisit defendere suis pignoribus et expensis renunctiando juri patronatus omnique auxilio legum ipsi competenti vel competituro. Et promisit per se et suos heredes dicto fratri helye recipienti pro Dno papa nono Gregorio contra non facere vel fecisse sed defendere dictam rem ab omni litigante persona omni tempore suis pignoribus et expensis in curia vel extra sub pena dupli ipsius rei habita compensatione meliorationis et existimationis qua soluta vel non hoc totum semper sit firmum.

Factum in domo dicti symonis presentibus et vocatis testibus dno Guidone judice communis Ass(isiensis) petro tedaldi Sommo Gregoris petro capitanie tiberio petri andrea agrestoli jacobo bartoli.

Ego paulus not(arius) rogatus his interfui et sss. (subscripsi) et auct(enticavi).

2. Vertrag über Lieferung und Wiederersetzung von Steinblöcken.

Die in demselben Bande unter N. III befindliche Urkunde lautet:

In Dei nomine Amen. Anno domini millesimo ducentesimo tricesimo nono indictione XII tempore Dominorum Gregorii pape noni et Frederici Romanorum imperatoris die V exeunte mense Majo frater Helias dominus et custos ecclesie sancti Francisci Asisinatis et frater Jacobus de Mevag(na) sindicus et procurator dicte ecclesie et conventus ipsius presentibus consentientibus et volentibus fratribus dicti conventus nomine ipsius ecclesie et conventus pro se ipsis et eorum successoribus convenerunt et promiserunt Sanguonio et Tome filiis olim domini Ufreducij Sanguonis stipulantibus pro se ipsis et suis heredibus reficere et refici facere omnibus sumptibus et pecunia ipsius ecclesie et conventus tantumdem murum ad arenam et calcem et lapides in domo predictorum fratrum posita in civitate Asisii quantus fuit ille murus unde accepti et remoti fuerunt tribertini magni et ad illum modum et paragium reducere ipsum murum quantus fuit ille de dictis tribertinis quos quidem tribertinos fuerunt confessi et asseruerunt coram me notario et testibus suscriptis recepisse et habuisse a dictis fratribus Sanguonio et tomasse pro opere et muris dicte ecclesie renunciantes exceptioni tribertinorum non receptorum et non habitorum pro quibus tribertinis promiserunt sepedictis Sanguonio et Tome reficere et refici facere dictum murum de bono opere et legale sumptibus dicte ecclesie ut dictum est supra omni condictione et exceptione remotis et dampna et expensos reficere pro predictis exi-

gendis sub obligatione bonorum dicte ecclesie et pena dupli extimat dicti operis et pena soluta vel non hec sint omnia rata latera dicti domus justa via usque et justa heredes Rufini Panzi.

Actum apud dictam ecclesiam sancti francisci in quadam camera ipsius ecclesie presentibus ad hoc vocatis testibus Magistro paulo Luprandi domino leonardo Marangonis et fratre Janne de Laudis et aliis pluribus.

Ego Petrus imperiali auctoritate not(arius) hiis interfui et rogatus ut supra legitur scripsi et autenticavi.

Ich gebe den Text nach den Originalen auf Grund einer Vergleichung mit neueren vorhandenen Kopieen.

IV. Des Rodulphus Beschreibung der Kirche San Francesco in Assisi.

Die Beschreibung findet sich in des Petrus Rodulphus Historiarum Seraphicae religionis libri tres (Venetiis apud Franciscum de Franciscis Senensem 1586) im II. Buche S. 247 ff. und lautet folgendermaßen:

In custodia Assisi est celeberrimum et augustum illud templum, quod est praecipuum coenobium totiusque Ordinis caput, nec structura toto orbe hujusce Ordinis invenitur, quae hanc superet, moenia enim alta sunt et profunda magnis lapidibus, arena et calce interstrata. Fundamenta in viscera terrae quaesita, vix tandem post octo et centum altitudinis pedes non satis commoda sunt inventa. Gregorius IX summus Pontifex primarium jecit lapidem . . . . . Prope chorum a superiore parte est compluvium ex grandioribus saxis, aquas per fistulas ferreas procul ejiciens: in ingressu vero est pulchrum peristyllum. Nihil habet haec structura commune cum eo ordine quem Vitruvius architectus instituit . . . . . sed opus Theutonicum est. Structoris nomen non reperi. Scio tamen, quod frater Helias homo rerum gerendarum prudens ejus curam egit a principio, turres campanarias construxit, in quibus campanas imposuit et campanam ad convocandum populum factam ipsemet campanam Praedicatoris, et passim seniores sic appellant, et campanam Primae, in quarum una haec verba excusa leguntur:

A. D. MCCXXXIX Fr. Elias fecit fieri. Bartholomaeus Pisanus me fecit cum Loteringio filio ejus. Ora pro nobis Beate Francisce. Ave Maria gratia plena. Alleluja.[1]) Duas alias campanas, quae non multis

[1]) Ich trage hier nach, daß der Loteringius wohl derselbe ist, dem Kaiser Friedrich 1242 das Bürgerrecht in Sizilien und die Erlaubniß zu heirathen gab. Er war 10 Jahre im Castello veteri in Calabrien und hatte die Absicht, immer in Sizilien zu bleiben (Winkelmann: Acta Imperii inedita. Tituli XIII. Innsbruck 1880 p. 683). Er hat noch 1263 gelebt, denn damals gießt er eine Glocke für Cefalù (Salinas: due inscrizioni cefalutane. Archivio storico Siciliano. N. S. IV. Jahrg. p. 336.)

ab hinc annis disruptae sunt, fieri fecit idem F. Helias. Pro constructione autem hujus monasterii et templi variis modis coepit pecunias exigere: primum enim pecuniarias collectas indixit provinciis; posuit quoque concam illam marmoream, in quam adventantes homines pónerent pecuniam, ex quo non modica turbatio inter discipulos B. Francisci suborta est.

Divisum est templum illud in tria segmenta juxta tria vota Religionis, quam profitemur. Inferior ecclesia designat sanctam obedientiam, quae altis defixa est radicibus. Ibi conditum est sacrum corpus beati patris Francisci cum multis aliis Beatis. Factum est delubrum ex omni parte firmissimum parietibus, lateribus instratis, ut furibus adimeretur insidiandi facultas. Ad eum locum datur aditus per vias subterraneas et per secretos cuniculos, qui satis latent . . . . . Quod spectat ad secundam ecclesiam, quae est instar oratorii, paupertatem in humilitate fundatam designans, omnibus idem pie orantibus afflat insolitam pietatem; cujus pavimentum variis coloratis et vermiculatis lapidibus intertextum est. At testudo seu fornix instar cupae vel dolii, cum certis quibusdam figuris exquisita arte absoluta est: dicunt eas factas a Giotto Florentino majori ex parte, quem constat sui temporis omnium pictorum fuisse nobilissimum. In illis exprimitur vita Christi Jesu, quae variis depictae coloribus, omnino admirandae sunt et excolendae. In testudine sunt quatuor trianguli eleganti ordine compositi. In superiori parte ad chorum est beatus Franciscus velut princeps in sella reclinatoria, indutus veste egregia, cujus capiti affixa sunt haec verba, Gloriosus Franciscus. Ibi quoque extat vexillum cum septem stellis et angelis circumstantibus atque buccinis clangentibus eo spectaculo quo triumphus famae pingi solet egregie perpolita et politissima arte perfecto. In altero triangulo dextrorsum est porticus ambulatoria in prospectu cum columnis et in medio est figura veste subnigra induta cum alis et diademate quadrato quae figura manu dextera tenet jugum, ac laeva supponit digitum labello instar silentii; ad pedes in signum eximiae humilitatis est Frater quidam, qui accipit jugum et propriis imponit humeris; super caput figurae est haec nota, Sancta Obedientia. Hinc pendet ad caput crucifixus, sed solum apparet corpus et plaga lateralis, a qua erumpit magnus fluvius sanguinis. Dextrorsum est Prudentia biceps cum his notis Sancta Prudentia; habet diadema cum sex inscriptis faciebus: est media figura, sub qua est Angelus ductor ejus, et duae aliae figurae, et respicientes junctis manibus prae se ferunt magnam religionem. Ex altero latere est consimilis figura cum subjectis verbis Sancta Humilitas: tenet accensam faculam. Ad pedes est Angelus et semihomo et semicanis. In altero triangulo est arx cum turribus hinc inde, et in medio turris veluti Gerrum (an crates viminea?) et terminus, et in apice est fenestra, et caput mulieris cum subscriptione

Sancta Castitas. Adstant duo Angeli, quorum alter exhibet regnum, alter vero palmam. Ad pedes gerrii sunt duae figurae, quaelibet tenet manum extensam extra muros, et aspergit aquam super caput denudatae figurae. Alter Angelus lavat dictam figuram instar balneatoris: super has duas figuras, quae tenent vestem Angelo leguntur haec verba Sancta Munditia. Ex altera parte Sancta Fortitudo. A latere est Angelus lavans, et homo armis cinctus cum parmula in bracchio et multis aliis figuris: Amor et Poenitentia. Sub Amore est homo transfiguratus cum his notulis Munditia; quae propellitur ab altera figura cum his literis Mors. In altero triangulo est figura velata, praeter manus et dimidiam partem bracchii: manus autem sunt extensae, et accipiunt munera quae duo Angeli offerunt. Angelus a latere dextro, et offert vestem, et marsupium: altera offert praetorium: subter vero quaedam subjacet mulier subcincta, et nudatis intra vepres pedibus, quae quantum ex facie, ex vultu, ex oculis, et ex fronte suspicari possumus, repraesentat dominam paupertatem, quam in sponsam suam beatus Franciscus accipit. Christus vero a latera manum interjungit, atque ejus dextram contingit, cum hac inscriptione Sancta Paupertas.

In choro Capellae majoris est quaedam egregia pictura quam dicunt quidam fuisse manus et ingenii monumentum Priscii Capannae a nemine, quod ego sciam, adhuc satis intellecta. Communis tamen omnium est sententia, ab eodem Giotto fuisse expressam quamvis prae se ferat nescio quid majoris elegantiae et dignitatis. Suc hoc fornice modo est altare majus, ubi est tabernaculum pro custodia sanctissimae Eucharistiae eleganter elaboratum atque opera venerabilis Fr. Matthaei Assisiatis constructum. Altare vero circumquaque ferreis quibusdam insertis cratibus et ansulis intortis vallatum est: sub ara in abdito et secessu conditum est venerabile illud corpus beati Patris; ubi alias furinum, sive locus erat, in quo fures et improbi homines publice suspendebantur, vulgo dictus Collis inferni. Nec abs re dignum puto, quia sicut Christus in Calvariae monte conditus est, ut nobis suo exemplo significaret nulla esse ossa, nullos homines, nullos denique daemoniacos adeo damnatos et desperatos, in quos si intret Christus non vivificet: sic beatus Franciscus, Domino concedente, voluit et vivens et moriens in cunctis esse Christiformis. Ante fores sacrarii sunt multae et hae quidem insignes et egregiae picturae, et ut ferunt, manu Antonii Cavallini expressae, qui adeptus est nomen Cavallini, quia optima arte fingebat caballos. Ante cancellos illius capellae in angulo est sepulcrum cum crate ferrea, ubi dicunt condita esse quatuor corpora sociorum beati Francisci.

Adsunt quoque in inferiori Ecclesia sive Oratorio multe capelle et quidem pulchre et egregiae. Primo est capella S. Catherine Cardinalis Aegidii Cariglii Albernotii Hispani, cum multis figuris S. Catherinae.

Hic Cardinalis obiit in surburbano servatumque est corpus ejus in monte Cimino, deinde Assisium translatum est. Hic Cardinalis construxit arcem Spoleti natura et situ loci tum humana ope munitissimam, ex qua tota vallis Spoletana visitur. Hic laceratum Ecclesie regnum, et a tyrannis ferme totum usurpatum singulari virtute recuperavit ac resarcivit; quamvis nonnulli ossa ejus in Ecclesia S. Martini supra Viturnium in Monte Cimino recondita dicant. Fortasse ibi primo servatum est cadaver, deinde Assisium translatum fuit. Vidit autem iste corpus B. Francisci, postea reliquit conventui centum millia aureos. Deinde est capella D. Antonii, ubi est sepulcrum cujusdam Ducis Spoleti, qui dicebatur Blascus eratque de domo Cardinalis Aegidii, cum subjectis versibus:

Magnanimus miles prudens pius egregiusque
Cultor justitiae, rigidi servator honesti
Blascus Fernandi, pacis compertor amatae,
Hispanus natus morum venustate praeclarus;
Anconitanae Marchio Marchiae tempore multo
Rector Bononiae, dux Spoletanus habetur.
Inclytus iste senator bellique maximus actor.
Proditus hic burgo Luci mutatur ibidem,
Et genitor Grazias acerba morte peremptus.
Hicque jacent ambo genitor genitusque dicti,
Quos Deus Elisiis proponat sedibus almis.

In capite Ecclesiae e regione Sepulchri Divi Francisci tumulata est Regina Cypri, quae reliquit sacro conventui ducenta millia aureorum et pulcherrimum vas porphyreticum absque base sive pediculo quo modo loco pilae utuntur ad aquam lustralem, qua homines pie asperguntur.

Sed quantum spectat ad superiorem Ecclesiam est usque adeo eleganter constructa, ut nihil pulchrius videri possit illo seculo, nec structura hujus ordinis invenitur in toto orbe: suas habet portas congrua dimensione venustas mediam ceteris ampliorem, in tecto stellae affixae aureae, et color impressus aereus veram coeli faciem aemulatur. Sunt in choro sedilia ex materia nobili, arte quam vocant Tarsicam, sculpturis et imaginibus insignia, quem ferunt Samsonis opere constructum, cujus expressa imago conspicitur. In hujus ingressu supra januam est ibi oculus vitreus, unde transmittitur lumen in morem Cyclopis latepatens in morem trianguli, in quo est imago vera, ut dicunt, beati Francisci opere Mosaico intertexto, opus, ni fallor, Cimaboni.[1]) Inter utramque Ecclesiam est spatium octipedale, ne populus ambulans super pavimentum superioris Ecclesiae impedimento sit ceteris in Ecclesia inferiori. Innititur autem pavimentum superioris Ecclesiae lignis abiegnis. Portam inferioris Ecclesiae Samson portica quadam egregia exornavit tecto inclusa, ob repentinos imbres, ut

[1]) Die Beschreibung hier etwas verwirrt. Dies Portal ist das der Unterkirche.

hae litterae declarant: Fr. Franciscus Samson Generalis Minorum fieri fecit MCCCCLXXXVII. Circumcirca sunt XII turres teretes: et in unaquaque illarum est inferior testudo petrae granitae rubeae, in memoriam XII Apostolorum ignis Spiritus sancti ardorem praetendentis. Tribuna vero est albi lapidis in honorem beatae Virginis. Sunt quoque in superiori Ecclesiae quaedam picturae egregia manu Cimaboni et Giotti elaboratae. Chorus quoque cum subselliis manu Dominici Sanseverinatis Umbri opere intertexto, opera et sumptu magistri Francisci Sansonis Generalis, ut inscriptio affixa declarat magnifice fabrefactus. Nostro tempore organa constructa sunt a magistro Petro Antonio Nucerino Generali.

Superest modo ut de sacri Conventus structura nonnulla subjiciamus: habet enim profundas radices et altissima fundamenta propter torrentem inundantem. Sixtus IV Pontifex domum collabentem et ruinam minantem fortissimo muro, quasi rostro quodam vallavit anno MCCCCLXXX et hodie quoque nomen ipsius retinet. Alteram partem Conventus construi fecit frater Elias, ut aperte declarant figurae quaedam et inscriptiones cisternae prioris impluvii. Innocentius IV Papa fecit construi alteram partem reliquam Cardinalis Aegidius, quem supra memoravimus.

Haec sunt, quae mihi dicenda erant circa insignem, admirandam et numquam satis laudatam structuram hujusce memorabilis Templi. Optima enim dispositio consurgit, cum partes omnes in se ipsis bene dispositae fuerint, et alterae cum alteris congruo loco conveniant. Quamvis beatus Pater Franciscus verus ditissimae paupertatis amator praeceperit in cunctis paupertatem servandam, ut fratres tanquam peregrini et advenae despicerent amplas domos atque templa magnifica.

V. Beschreibung der Glasmalereien in S. Francesco zu Assisi.

Eine Beschreibung der Kirche San Francesco in Assisi wäre unvollständig, würde nicht auch den zahlreichen Glasfenstern eine besondere Berücksichtigung geschenkt. Es geschieht dies hier im Anhange, weil durch ein näheres Eingehen auf diese interessanten Arbeiten der Gang unserer der Ausschmückung der Kirche gewidmeten historischen Betrachtung allzu sehr gehemmt worden wäre. Man hat sich bisher damit begnügt, kurz darauf hinzuweisen, daß die vorhandenen Glasmalereien zu den ältesten in Italien gehören, und zwar aus dem XIV. Jahrhundert stammen. Unsere Betrachtung wird ergeben, daß unter ihnen eine Anzahl sogar schon in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts entstanden ist, daß wie an den Wandgemälden auch an den Fenstern eine allmähliche Entwicklung von primitiven Anfängen zu technisch immer größerer Vollkommenheit zu konstatiren ist, daß die zusammengehörigen Wandgemälde und Glasfenster fast durchweg auch gleichzeitig entstanden sind, daß man

für viele der letzteren vermuthen darf, daß ihre Zeichnung auf die Maler zurückgeht. Namen von Glasmalern sind uns nicht erhalten. Zwar giebt Fea in seiner Descrizione (S. 11) an, daß in der Kapelle der h. Katharina Bonino von Assisi mit seinen Schülern Angeletto und Pietro di Gubbio thätig gewesen seien, daß jener Angeletto auch die Fenster der Kapelle des h. Ludwig gemacht, — doch vermag ich nicht zu sagen, auf welcher Quelle diese Nachrichten beruhen.[1]) Von Angeletto wissen wir nur, daß er 1327 ein Glasfenster für den Dom von Orvieto machte. Auch Giovanni Bonino d'Assisi und Pietro waren daselbst thätig — es klingt ja nicht unwahrscheinlich, daß ein Meister, der in Assisi zu Hause war, für S. Francesco gearbeitet, ja es ist sehr wahrscheinlich, aber Urkunden, die es bestätigten, habe ich so wenig wie Fratini im Archive finden können. Die von Guardabassi in seinem Indice-Guida dell' Umbria (S. 15) erwähnten Glasmaler: Fra Antonio dell' Alvergna, Fra Bartolommeo di Pian Castagnajo, Fra Gualberto Giotti, die in der Oberkirche thätig gewesen sein sollen, müssen wohl in einer Weise beglaubigt sein, da Guardabassi sie schwerlich sonst anführen würde, welchen Antheil sie aber an der Ausschmückung der Kirche gehabt, giebt er nicht an.[2]) Dagegen sind zwei andere von ihm erwähnte Künstler in den Ausgabebüchern nachzuweisen: Francesco di Terranuova und Valentino da Udine.[3]) Ersterer erscheint zuerst 1476, dann in den ersten neunziger Jahren bis 1494 mit der Reparatur der Fenster beschäftigt, und zwar beziehen sich die Angaben alle auf die Bleifassungen. Valentino da Udine aber reparirt mit päpstlichen Geldern 1476—79 die Fenster der Oberkirche und ist, wie es scheint, noch 1484 damit beschäftigt.[4]) Dann 1561 hat wiederum eine Restauration durch einen Franzosen und unter Gregor XVI. durch Bertini aus Mailand stattgefunden.

Was uns aber in viel höherem Grade interessiert, als diese Angaben, ist ein höchst merkwürdiges Manuskript im Archive: ein Traktat über die Glasmalerei, der von einem seiner Kunst sich hoch rühmenden Antonio da Pisa verfaßt worden ist. Offenbar ist dieser Antonio, der so selbstbewußt auftritt, kein anderer als jener gleichnamige Glasmaler, der sich 1395 auf dem herrlichen Fenster über der zweiten Südthüre des Domes von Florenz nennt.[5]) Sicherlich ist Antonio in Assisi thätig gewesen.

[1]) Auch Rosini: Storia della pittura I, S. 180 giebt an, daß Angeletto das Fenster der Kapelle S. Lodovico gemacht, wohl auf Fea's Angabe hin.

[2]) Papini und Fratini (S. 212) wissen Nichts von ihnen.

[3]) Schon Papini (Notizie sicure S. 219) erwähnt die beiden. Dann auch Fratini (S. 212). — Vergl. die Ausgabebücher, das eine 1491—1495, das andere 1472—1479.

[4]) Diese letzte Jahreszahl allein führt Papini an.

[5]) Vergl. Hans Semper: Die farbigen Glasscheiben im Dom von Florenz. Mitth. der k. k. Zentralkommission 1872. XVII. B. S. 19 ff. Er sagt: 1395, doch las ich 1394.

Vergleicht man aber jenes in einem reichen, vollen Goldton gehaltene, aus vielen kleinen Stücken zusammengesetzte Fenster, das nach Agnolo Gaddi's Zeichnung gemacht ist und vier Farben: ein besonders bevorzugtes Goldgelb, ein leuchtendes Smaragdgrün, ein kräftiges Roth und tiefes Blau zeigt, mit den Fenstern von S. Francesco, so wird man keine Analogieen finden. Es könnte sich der Zeit nach höchstens um die Scheiben der Kapelle Albornoz oder Martini handeln. Aber hier ist die Technik, sowie die Farbenskala eine durchaus andere. Es kann keine Frage sein, daß Antonio unter den Meistern jener Zeit in Italien den ersten Rang einnimmt — farbenprächtiger dürfte schwerlich ein anderes Glasgemälde sein, als das in Florenz. Der Traktat nun, der von allergrößter Wichtigkeit für die Geschichte und Technik der Glasmalerei ist, ist von Fratini in seinem Buche (S. 213) publiziert worden, aber bisher unbeachtet geblieben, wie es scheint.[1])

Bleiben uns nach dem Allen die in Assisi beschäftigten Glasmaler noch in Dunkel gehüllt, so lohnt es doch, ihre Arbeiten kurz in's Auge zu lassen. Ich beschreibe sie nach der zeitlichen Aufeinanderfolge, die sich bei eingehendem Studium wohl mit Sicherheit festsetzen läßt.

1. Die ältesten Fenster in der Unterkirche.

In der kleinen Kapelle neben dem Thurme befindet sich ein zweigetheiltes Fenster, das auf der l. Hälfte einen Apostel (mit modernem Kopf) unter einem einfachen gothischen Baldachin, darunter eine Scheibe mit drei weißen Rosetten, auf der rechten in fünf Medaillons einen Engel mit Szepter, den segnenden Christus, Paulus und zwei Rosetten, sowie Einrahmung von Flechtwerk zeigt. Der Stil der Figuren ist noch nicht als Cimabuesk zu bezeichnen, ganz alterthümlich; so auch die Zusammensetzung aus lauter kleinen Stücken, das romanische Ornament. Derselben Zeit (II. Hälfte des XIII. Jahrhunderts) gehört das Mittelfenster der Johanneskapelle an. Es zeigt unter Aediculen: Zacharias, Johannes den Täufer, den Verkündungsengel und Christus, außerdem zweimal das Wappen der Orsini.

2. Das südliche Querschiff der Oberkirche.

Zwei Fenster. Das Fenster links enthält in Vierpässen auf der linken Hälfte in sieben Darstellungen die Schöpfungsgeschichte, auf der rechten den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, die Arbeit Adam's und Eva's, das Opfer Kain's und Abel's, den Brudermord, die Verfluchung Kain's und die Verhöhnung Noäh. — Im Fenster rechts je vier Heilige auf jeder Hälfte und darüber Maria mit Kind. — In der Zeichnung der schmächtigen Figürchen noch alterthümlicher als Cimabue.

[1]) Er ist neuerdings von Dr. Robert Bruck im Repert. für Kunstwissenschaft mit deutscher Uebersetzung und Erläuterungen herausgegeben worden.

3. Der Chor der Oberkirche.

Das Fenster in der Mitte ist ganz modern. Das links, zweigetheilt, hat in jeder Hälfte neun Darstellungen in viereckigen Feldern, in der linken: alttestamentarische Szenen, unter denen ich die Himmelfahrt des Elias, Tobias mit dem Engel, Jonas aus dem Wallfisch ausgeworfen, das Opfer Isaak's feststellen konnte, in der rechten die Passion: die Kreuztragung, Christus am Kreuz (modern), Christus in Emmaus (modern), die Auferstehung, die Engel auf dem Grabe, Noli me tangere, die Bekehrung des Thomas, die Himmelfahrt und das Pfingstfest. — Das Fenster rechts zeigt auf der linken Hälfte den zwölfjährigen Christus im Tempel, die Taufe, die Verklärung, die Vertreibung der Wechsler, den Einzug in Jerusalem, die Fußwaschung, das Abendmahl, Gethsemane, und den Judaskuß, auf der rechten alttestamentarische Geschichten, darunter Szenen aus David's und Abraham's Leben.

Die Darstellungen sind im Stile Cimabue's gehalten und jedenfalls also zur Zeit entstanden, als er seine Fresken hier malte.

4. Das nördliche Querschiff der Oberkirche.

In dem Rundfenster oben: Christus umgeben von Engeln, darunter Maria und die 12 Apostel. Das Fenster links hat keine figürlichen Darstellungen, nur verschiedenartig gemusterte Medaillons. — Das Fenster rechts zeigt alttestamentarische Szenen auf der linken Seite, auf der rechten sechs Erscheinungen Christi: vor den zwölf Jüngern, in Emmaus, auf dem Wege nach Emmaus, vor Petrus und vor den zwei Frauen. — Hier macht sich wie in den vorhergehenden die Stilrichtung Cimabue's geltend.

5. Das Längsschiff der Oberkirche.

a. Die Fenster der linken Wand von der Vierung aus gezählt.

1. Fenster. Oben sind Ornamente, unten je eine Heiligenfigur: der blondbärtige Jakobus und ein graubärtiger Apostel. — Vielleicht nach Zeichnung von Cimabue.

2. Links und rechts je sechs Szenen aus der Geschichte der Apostel in oblongen Vierpaßmedaillons. — Von derselben Hand wie das vorhergehende.

3. Je fünf Darstellungen aus der Geschichte der Apostel. — Von derselben Hand.

4. Auf der linken Hälfte: die Legende des Franz in sechs Bildern: in San Damiano, Heilung des Bartholomäus von Narni, Vision Innocenz' III., Vögelpredigt, Stigmatisation (zwei Bilder). Auf der rechten Seite: sechs Darstellungen aus dem Leben des h. Antonius.

b. Die Fenster der rechten Wand.

1. Auf der linken Seite: alterthümliche Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi (schwer zu enträthseln). Rechts: Szenen aus dem XV. Jahrhundert.
2. Sechs Heilige, aus dem XV. Jahrhundert, zum Theil modern.
3. Stark restaurirt. Links: drei Engel und Christus, der Franz schwebend vor sich hält. Rechts: drei Engel und Maria mit Kind. In demselben Stile wie die an der linken Wand.
4. Links und rechts in je fünf Feldern je zwei Heilige neben einander, Apostel, Bischöfe und Diakonen.

Wir haben hier also in der Oberkirche die Thätigkeit von drei oder vier Malern anzunehmen. Die Fenster des Längsschiffes scheinen abgesehen von b 1 und 2 von einem Künstler ausgeführt, der nach Vorlagen von den Schülern des Cimabue gearbeitet hat. Er hat eine Vorliebe für etwas kraftlose, blasse Farben, namentlich Gelb und Grün, und erreicht lange nicht die malerische Wirkung der Chor- und Querschifffenster.

6. Die Kapelle des h. Nikolaus in der Unterkirche.

1. Fenster links. Auf der linken Seite: der h. Vincentius, Augustinus, Victorinus. Auf der rechten: Franz, ein Bischof und Rufinus. Darüber Wappen der Orsini.
2. Mittleres Fenster. Links: Giovanni Gaëtano Orsini, von Franz empfohlen, ein Bischof und Wappen. Rechts: Christus, Nikolaus und Wappen.
3. Fenster rechts. Links: Stephanus, Franz, Gregorius, Wappen. Rechts: Laurentius, Antonius von Padua, Hieronymus, Wappen.

Sie dürften gleichzeitig mit den Fresken entstanden sein, sind aber alterthümlicher in der Zeichnung.

7. Die Magdalenenkapelle.

1. Fenster links. Auf der linken Seite: Christus, Magdalena, Maria Kleofas, Maria Salome. Rechts: Maria mit Kind, Maria Magdalena und zwei Legendenszenen derselben.
2. Fenster rechts. Links: Noli me tangere, Christus als Gärtner und Magdalena, Christus erscheint den drei Frauen, Christus segnet sie. Rechts: Christus zu Tisch bei dem Pharisäer, Auferweckung des Lazarus, Maria und Martha knieen vor Christus, die Fußsalbung. — Viel farbenprächtiger als die vorhergehenden. Im Stile des frühen Giotto.

8. Die Kapelle des Antonius von Padua.

1. Fenster links. Mit sechs Legendenszenen des Heiligen.
2. Fenster rechts. Mit vier Legendenszenen.

Miniaturhaft feine, kleine Gemälde mit abgewogenen Kompositionen von großer Zierlichkeit, in dem ausgebildeten freien Stile Giotto's.

9. Die Kapelle des h. Ludwig.

1. Fenster links. Die Evangelistensymbole oben. Links: Ludwig Bischof, Engel, König Ludwig. Rechts: Christus, Engel, Franz.
2. Fenster rechts. Links: Maria als Königin, Engel, Antonius v. P. (Kopf im XV. Jahrhundert restaurirt). Rechts: König Ludwig, Engel, Kardinal Gentile (bez. dominus Gentilis). Unten sein Wappen.

Zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Von hellem Gesammteindruck, viel Weiß und viel Gelb angewandt.

10. Die Kapelle der h. Katharina.

1. Fenster links. Sechs Heilige, darunter Antonius.
2. Fenster in der Mitte. Sechs Heilige, darunter Agnes, Franz, Chiara.
3. Fenster rechts. Sechs Heilige.

Das mittlere Fenster, wie es scheint, von andrer Hand, als die beiden zur Seite. Giottesk im Stile. Erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Wie mir scheint, früher als die der beiden vorher erwähnten Kapellen.

11. Die Kapelle des h. Martin.

1. Fenster links. Links: Gregor, Franz, Rufinus. Rechts: Martin, Nikolaus und Stefanus.
2. Mittleres Fenster. Links: Christus, h. Krieger und „Gentilis Cardinalis". Rechts: Maria, Petrus, Martin.
3. Fenster rechts. Links: Hieronymus, Damianus, Antonius v. Padua. Rechts: Paulus, Martin und Laurentius.

Wohl nach Zeichnung des Simone Martini, die farbenprächtigsten Fenster der Unterkirche.

12. Einzelnes in der Johanneskapelle. In dem Fenster links: Hieronymus und Maria mit Kind aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

13. Längshaus der Oberkirche b. 1. Auf der rechten Seite des Fensters: Maria mit Kind unter Baldachin und der betende h. Onofrius. — Fenster b. 2, unter den sechs Heiligenfiguren: Paulus, ein Bischof, Laurentius, Hieronymus von derselben Hand, wie die in b. 1, und zwar offenbar alle nach Zeichnungen des Fiorenzo di Lorenzo, dessen Typen und Eigenthümlichkeiten genau erkennbar sind.

Vielleicht sind die unter 11 und 12 erwähnten Glasmalereien des Quattrocento diejenigen, welche die Mönche nach Fratini's Angabe im XVII. Jahrhundert aus den Domen von Foligno und Perugia kauften.

14. Einige moderne Zuthaten: in der Johanneskapelle ein Johannes der Täufer, in b. 1 ein Christus und in b. 2 Petrus und ein Bischof.

VI. Die Kreuzesglorie in S. Francesco zu Assisi, Puccio Capanna, der „Meister der h. Chiara" und der Maler Cola.

Wir lassen hier die im Texte erwähnte alte Beschreibung des nicht mehr erhaltenen Gemäldes, das angeblich nach Vasari Stefano in der Tribuna der Unterkirche gemalt, folgen. Sie befindet sich in jenem Manuskript des Archives zu Assisi, das wir als „alte Beschreibung" zitirt haben und welches die Arbeit eines Lodovico da Castello und des Adone Doni kompilirte, also Angaben aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bringt. Darin steht Folgendes zu lesen: „Nella cuppola o nicchio overo Tribuna sopra il Choro gli è un principio di pittura: su nel colmo in messo gli è un Crocifisso con ale due, sopra la testa del quale sono tre circoli finiti in un campo tanè chiaro, con l'ombra dal messo in su, è quasi tondo come un mappamondo, li detti circoli sono a foggia d'Astrolabio commessi l'uno nell' altro; ma quello nel messo è d'oro con 17 pietre pretiose ornato; gli altri due sono di colore di tanè oscuro, et ciascun circolo dalle bande ha due ale piccole di color di mocerchio (?); gli sono ancora lettere; nel messo delli due circoli: I. N. R. I., dentro a quel d'oro gli è scritto : vi : ta : . Di fuora a quel d'oro che viene ad avere dentro alli due A et ⊕ overo ⊤. A' piedi del detto crocifisso c'un tondo a foggia d'un mondo, in messo del quale è un Regno de similitudine d'un coperchio di toribula, sono due Angeli distesi; dimostrano con le mani tenere il detto tondo solo con una mano per uno, tengono il detto tondo uno di quà e di là; sotto gli è un S. Francesco con le braccia et manto largo al filo della centura si dal lato destro, come dal sinistro; per ciascuna parte sono circa 40 busti cioè teste de frati, suore, huomini, femine, molti huomini monachi. A man destra gli è un Vescovo, cioè il quarto o quinto ma assai giovane et tutte con le diademe, ma un frate a man sinistra con la Diadema al paro del Vescovo incontro sopra la mano o braccio destro par che venghi dal cielo col capo in giù quasi, in mano destra ha un callice come coppa; poi un altro par che tenga una corona da Re, uno altro pare che scriva con la penna in mano. Poi un tondo senza niente nel fregio. Dall' altro canto sinistro nel medesimo modo ed a un filo gli è un angelo che nella mann destra tiene una chiesa e nella sinistra un tondo, come un specchio come un volto santo; l'altro un Panigello; l'altro una sedia. Poi un tondo nel fregio con la figura a sedere in nuvola la mano sinistra sopra del genochio sinistro, porge la mano col pugno over braccio. Nel fregio che fa ornamento atorno sono nel partimento messi Angeli in foggia di cherubini circa 6, tre per banda, e tutti tengono variate sorti de chiese nelle mani avanti il petto, et ancora nelle spalle sono 6 ale. Nel volto sotto il cordone nel fregio che fa ornamento atorno sono nel partimento messe figure; quadri per

traverso sono quattro per lato: dal settentrione un vecchio con le ale, un libro et specchio; più a basso un giovane con le bilancie; sotto un vecchio armato; sotto et ultimo un giovane che meschia aqua. Verso il mezzo giorno: un vecchio con specchio e libro in mano; poi più a basso un giovane con le forche; più a basso una donna un torre in capo, più a basso et ultimo una donna con due ampolle in mano.

Questa opera della Tribuna alcuni dicono non esser di mano di Jotto, ma più presto de Puccio Capanna d'Assisi, qual fu poco dopo Jotto. Gli ornamenti de Jotto esser questi medesimi, è ben vero, che queste teste sono molto megliore de le altre che fece Jotto. Però si va dubitando che sieno sue et non de Puccio; perchè Puccio Capanna par che venisse poco dopo Jotto, il che si dimostra che vivesse poco, il dimostra per le poche opere che si vedono di lui, le opere son queste. Un quadro assai grande quale è sopra la grate della chiesa di Sta. Chiara dove stanno a vedere la messa le suore, dove gli è una historia d'un miracolo che Sta. Chiara resuscita un Putto, dove gli sono assai figure d'ogni sorte, cioè donne, huomini, frati, Preti; tra l'altre vi sono certe donne con vestimenti di quel tempo bellissimi et le teste si vedono bene over tutti ritratti dal vero et ben fatti, et quell' oppenione ha m. Dono d'Assisi che sia molto meglior di Jotto et d'ognun di quel tempo; nella detta opera gli sono ancora certe teste in scurto molto belle et fra l'altre gli è un Prete con le mani gionte in sutto scurto, che in effetto dimostra esser l'autore di grande ingegno et arte; et di più in su fatti li casamenti et una chiesa molto contrafatta in prospettiva, le qual prospettive sono si ben fatte et tirate, che a questi tempi si crede non si potria meglioriare molto. M^ro. Dono d'Assisi è d'oppenione che costui havesse la vera via della prospettiva, perchè gli altri hano usato tal arte ben sono stati dopo lui molto tempo. Questo quadro è molto bello in vero et non è finito: vi sono in un cantone quattro figure che sole hano le teste, che è tagliata la calcina et non sono mai state finite come ancora stà. Vi sono ancora delle opere di questo Puccio in una facciata d'un portone cioè: sopra d'ogni canto siede depinta la madona con il figliol in braccio, da man destra S. Francesco e da man sinistra s^ta. Chiara, ancora si mantengono bene. Quel s. Francesco ha una bella testa. Questo Portone è fra San Roffino et santa Chiara à messo viaggio nella Strada. Ancora in una facciata d'una casa, quale è nella strada per andare da S. Francesco a la Piazza; fra le due fontane a man sinistra nella strada detta Portica gli è nella facciata una fenestra della casa della fraternità di S. Gregorio dove a man destra gli è un Christo alla colona che 'l flagellano; sopra un altro quadro con un crocefisso da man sinistra gli è una madona a sedere con il figliol in braccio, il qual putto ha una testa che par vivo e che non li manca

senon il parlare, tanto è ben fatto; dalla man destra della madona una santa chaterina e dalla sinistra una santa Chiara."

Was diese Nachrichten über Capanna betrifft, so sind sie nicht dem Vasari entnommen, sondern Dieser scheint, wie Dono von Assisi, eine lokale Tradition mitzutheilen. Vasari nämlich (I, 404) erwähnt unter den vielen Werken, die er Capanna zuertheilt, auch diesen Christus an der Säule und die Maria zwischen Katharina und Chiara in der Strada Portica, weiß aber Nichts davon, daß Capanna auch das Fresko in S. Francesco gemalt, welches er vielmehr dem Stefano Fiorentino zuertheilt, auch nicht, daß er in S. Chiara gearbeitet. Jenes Fresko, welches die Erweckung eines Knaben darstellte, theilt er vielmehr seinem Giottino zu (I, S. 627), erwähnt seinerseits auch die Schönheit der Frauen, den zierlichen Kopfputz und das Zeitkostüm. Ob er mit der „Madonna zwischen Franz und einem Heiligen", die er an dem zum Dom führenden Stadtthor anführt und gleichfalls Giottino giebt, dasselbe Bild meint, was unsere Alte Beschreibung dem Capanna giebt (Maria zwischen Franz und Chiara), kann zweifelhaft bleiben.

Der Künstler Puccio Capanna, der, wie Vasari selbst will, in Assisi gelebt und eines frühen Todes gestorben ist, ist uns noch ganz in Nebel gehüllt. Vasari giebt ihm stilistisch durchaus verschiedene Werke — auf seine Angaben ist nicht der mindeste Verlaß. Aber auch die Angaben der Alten Beschreibung helfen uns nicht viel weiter, da sie offenbar ganz willkürlich jene Werke dem Künstler zuschreibt. In S. Chiara ist das Wunder der Heiligen nicht mehr sichtbar; über dem Gitter im rechten Querschiff sind nur wenige Reste von zwei Fresken erhalten. Darunter aber befindet sich, zwar auch sehr zerstört, aber doch noch einigermaßen zu erkennen und zu beurtheilen in fresco: „Der Tod der Chiara". Was die Alte Beschreibung vom ‚Wunder' sagt, namentlich betreffs der Gebäude, paßt wohl auch auf dieses Bild, und wir dürfen annehmen, daß es von demselben Meister herrührt. Dieser aber muß hiernach offenbar in früher Zeit bei Giotto gelernt haben, da er ganz in Dessen ältester Manier weiter arbeitet. Er hat ziemlich derbe, längliche Köpfe mit auffallend großen Ohren, röthlich blondem Haar, eine große Vorliebe für Architektur und eine der Franzlegende in der Oberkirche entsprechende, etwas überfüllte Kompositionsart. Zweifellos hat derselbe Künstler, den ich kurz den ‚Meister der h. Chiara' nennen will, auch die Gewölbe der Vierung in derselben Kirche ausgeführt, und es muß bloß verwundern, daß weder die Alte Beschreibung noch Vasari dieselben erwähnen. Auf den vier Feldern ist die Verehrung von je zwei weiblichen Heiligen, die unter Baldachinen, von Engeln umgeben, stehen, dargestellt. Es sind: Maria mit dem Kinde und Chiara, Caecilia und Lucia, Agnes und die h. Klarissin Agnes, Katharina und Margareta. Hier

kann man den Einfluß von Giotto's Allegorieen nicht wohl verkennen. — Nach allen Merkmalen des Stiles ist der Künstler auch der Verfertiger eines kleinen Triptychons in der Kapelle der h. Agnes derselben Kirche, welches auf dem Mittelbilde den Crucifixus zwischen Maria und Johannes und einen knieenden Kardinal, auf dem linken Flügel die h. Chiara und eine knieende Nonne, auf dem rechten einen h. Bischof und die h. Agnes zeigt. Hier kehren ganz dieselben charakteristischen Typen wieder. — Dasselbe muß nun aber ferner auch von jenem in der Alten Beschreibung erwähnten Fresko der „Maria mit Kind zwischen Franz und Chiara" gesagt werden, das heute noch über dem Portal der jetzigen Confraternità di San Crispino (Straße zwischen S. Chiara und S. Maria nuova) sich befindet.[1]) Die Madonna an der Fassade der Kirche des h. Gregor dagegen ist aus dem XV. Jahrhundert.

Wir können also diesem ‚Meister der h. Chiara' einige Werke mit Bestimmtheit zuschreiben und ihn als einen lokalen mittelmäßigen Schüler Giotto's kennzeichnen. Ihm sehr nahe verwandt, aber wohl etwas später ist ein anderer lokaler Maler, dessen Namen uns unter einem Fresko an einem Portal neben der alten Kirche S. Lorenzo (auf dem Wege zur Burg über der Stadt) erhalten ist. Dort findet sich die Bezeichnung „Chola pictor". Es ist eine Madonna zwischen Lorenzo und Franz, die so viele Beziehungen zu den vorhergenannten Bildern hat, daß ich lange schwankend war, ob sie nicht von demselben Maler, nur aus späterer Zeit, herrühre. Indessen ist das doch mindestens zweifelhaft. Diesem Cola gebe ich außerdem die Seitenbilder zu einem „Christus am Kreuz" in der Compagnia S. Rufino, darstellend die Geißelung und Beweinung Christi. Das Hauptbild: „der Crucifixus von Maria, Johannes, Magdalena und Franz beklagt" ist ein sehr ausgezeichnetes Florentiner Bild, das mir von Giottino, der, wie wir gesehen haben, ja vermuthlich in Assisi thätig war, zu sein scheint. — Die Krönung Mariä ebendaselbst über dem Portal ist eine Nachahmung Giottino's, schwerlich von Cola. Diesem aber ist schließlich mit Wahrscheinlichkeit noch das große Fresko in der Confraternità delle Stigmate zu geben: Christus am Kreuz, links Maria von zwei Frauen gehalten, Antonius von Padua und ein knieender Bruder, rechts Johannes, Franz und ein Heiliger.

Entweder also ist der ‚Meister der h. Chiara' derselbe wie Cola, nur in jüngeren Jahren, oder Cola ist ein in nahen Beziehungen zu ihm stehender Maler, vielleicht sein Schüler gewesen.

Die sonstigen Freskenreste und Bilder aus dem XIV. Jahrhundert in Assisi (Municipio und an verschiedenen Häusern der Stadt, auch in S. Pietro etc.) sind ganz untergeordneter Art.

[1]) In der Leibung außerdem ein h. Blasius und eine zerstörte Figur. Daneben Reste eines h. Christoph.

INDEX

(Die Künstlernamen sind gesperrt gedruckt. M. = Maler. B. = Bildhauer. A. = Architekt. K. = Kupferstecher. Gl. = Glasmaler. Gg. = Glockengießer. I. = Intarsiator. Gs. = Goldschmied. Hs. = Holzschnitzer. Arch. = Architektur.)

A.

Abälard XVIII.
Acerenza: Dom, Arch. 363.
Acciaccaferro, Pier Ant. und Franc. Hs. 303.
Adam von S. Victor 546.
Adone Doni, M. 106. 205. 291. 303.
Adrian, der h., Darst. 272.
Aegidius, Fr. 17. 536. 580.
Agnes, h., Darst. 272. 620. 624.
Agnes Sciffi 31.
Agnolo, Fr. 43.
Agnolo da Siena, A. 275. 338.
Agnolo di Gabriello, A. 211.
Agostino da Bergamo, A. 356.
Agostino da Siena, A. 338.
Agostino di Duccio, B. 89. 95.
Aladil 36.
Albert von Verona, B. 346.
Alberti, L. B., A. 341. 384.
Albertinelli, Mariotto, M. 95.
Albertinus von Verona 40.
Albertus von Cremona 406.
Albertus de Pinalto, A. 355.
Alberus, Erasmus 170. 584.
Albigenser, die 34. 431.
Albornoz, Egidius, Kardinal 209. 299.
Alegretto Nuzi, M. 154.
Alessandro, Gs. 211.
Alessi, Galeazzo, A. 213. 322.
Alexander III., Papst, XVI.
Alexander IV., Papst, 43. 84. 202. 208. 325. 329. 355. 399. 409.
Alexander, Bischof h., Darst. 239.
Alexander von Hales 408. 409. 413.
Alexis, der h. 5.
Alighieri, Dante, s. Dante.
Alighieri, Jacopo di Dante 564.
Alighieri, Pietro di Dante 564.
Alkameel 36.
Allegorieen, Darst.: Avaritia 525. 540.
Baum des Lebens 95. 546—553.
Caritas 498. 521. 525.
Fides 498. 540.
Fortitudo 532.
Franziskanergelübde: Armuth 521—532. Gehorsam 535—535. Keuschheit 532—535.
Franziskanertugenden und Franz 537.
Humilitas 535.
Immunditia 533.
Invidia 525.
Ira 540.
Kreuzesallegorieen 287. 543 ff. 621.
Luxuria 533.
Munditia 532.
Penitentia 533.
Prudentia 535.
Spes 498. 521. 540.
Superbia 179. 525. 537. 540.
Tod 533. 554—565.
Todtentanz 564.
Tugenden und Laster 519.
Vanitas 180.
Vergänglichkeit 533. 557 ff.
Voluptas 179. 540.
Allori, Alessandro, M. 91.
Altamura: S. Maria, Arch. 319.
Altichieri, M. 485. 509. 559.

Alttestamentarische Darst. 241—244. 617. 618.
Alunno, Niccolò, M. 93. 95. 174. 291. 301. 517.
Alvernia, Kirchen und Kloster 105. 315. 325 ff.
Ambrogio, A. 212.
Amor, Darst. 533.
Ancona, S. Francesco, Arch. 381.
Andrea, A. 210. 211.
Andrea Brescianino, M. 538.
Andrea, l'Ingegno, M. 291.
Andreas Pisanus, Gg. 330.
Andreas von Ungarn 36.
Andriolo, A. 356.
Angelo, Fr. 579.
Angelo da Camerino, Fr. 450.
Angelus de Cingulo 400.
Angelus de Città vecchia, Gg. 330.
Angelus domine Pichre 4.
Angioletto da Gubbio, Gl. 291. 299. 616.
Anguiè, Familie der 370.
Anguillara, Ridolfo dell' 382.
Annibaldi, Riccardo 204.
Antelami, B. 489.
Antike, die 63. 570 f.
Antonello da Messina, M. 494.
Antonio da Pisa, Gl. 616.
Antonio dell' Alvernia, Gl. 616.
Antonio di Jacopo, A. 381.
Antonio di Vincenzo, A. 354. 359.
Antonio Lombardo, A. 212.
Antonius, Eremita h., Darst. 95. 99. 301. 302. 327. Leg. 301. 518.
Antonius von Padua, h. 64. 355. 392. 401. 408. 418 f. Darst. 73. 82. 88. 143. 177. 248. 272. 283. 291. 293. 294. 298. 327. 483. 514. 537. 552. 559. 619. Leg. 619.
Antonius der Pilger 407.
Antwerpen: Gallerie 489.
Apokalyptische Darst. 97 ff. 228—231. 518. 541.
Apollonio da Ripatransone, Hs. 302.
Apostel, Darst. 225. 271. 272. 618.
Apostoliker, die 399.
Aquasparta, S. Francesco, Arch. 333.
Aquila: S. Chiara 95.
Arbona: S. Maria di, Arch. 358.
Arcevia: S. Francesco, Arch. 381.
Architektur 62. 65. 305—387.
Architekturvorschriften der Franz. 310 f.
Ardetb, Conte 202.
Arezzo: Dom 94. 510. Arch. 350. 380.
Pieve 481. 508. 512.
Pinakothek 79. 503. 506.
S. Bernardo 510.
S. Francesco 80. 94. 126. 175. 177. 480. 518. Arch. 332.
S. Maria della Misericordia 516.
Vescovado 94.
Aristoteles 56.
Arnold von Brescia XVIII.
Arnolfo di Cambio, A. 184. 204. 205. 279. 339. 340.
Ascoli: S. Francesco, Arch. 381.
Assisi: Carceri, Kloster 323.
Dom 195. 318.
Hausfresko 175.
Minervatempel 117. 187.
Palazzo publico 117.
Rivotorto, Kirche 27. 324.
S. Chiara 120. 193. 236. 289. 481. 503. Fresken 289. 623. Arch. 329.
S. Crispino, Confraternità 624.
S. Damiano 10. 12. 31. 120. 150. Arch. 315 f.
S. Francesco, Allgem. 130. 184 ff.
Unterkirche, Arch. 190—194.
Vorhalle 212.
Südportal 194.
Thüren 213.
Tribuna 287. 303. 544 ff. 621 f.
Chorgestühl 302.
Grabkapelle 214.
Südliches Querschiff. Kap. S. Sebastian 213. 303.
Wandmalereien 303.
Fresko XV. Jahrh. 301.
Grabmal Specchio 298.
Grabmal des Joh. v. Brienne 205. 297.
Kap. Antonius Eremita 301.
Kap. Katharina 299 f. 620.
Mittelschiff. Franzlegende 77. 105. 109 ff. 146. 182 f. 216 f.
Passion Christi 217 f. 477.
Kanzel 208.
Fresko über Kanzel 287. 515.
Kap. h. Martin 219 ff. 620.
Thurmkapelle 617.
Kapelle h. Ludwig 209. 303. 620.

Assisi: S. Francesco, Mittelschiff.
Kap. h. Antonius von Padua 290. 619.
Kap. h. Valentinus 290.
Kap. h. Magdalena 282—287. 619.
Nördliches Querschiff. Giotto: Allegorieen 275. 286. 521—539. 542 f.
Altar 208.
Tabernakel 213.
Cimabue, Madonna 81. 235 f. und öfters.
Giotto: Jugendgeschichte Christi 276—281. 462. 464. 469. 470. 471.
Simone Martini: Maria, Heilige 294.
Lippo Memmi: Mönche 294.
Giotto: zwei Wunder des Franz 164—166.
Giotto: Allegorie des Todes 558 f.
P. Lorenzetti, Schule: Passion Christi 148. 150. 294 ff.
Spagna: Tafelbild 291.
Kap. h. Nikolaus 268—275. 281. 619.
Kap. h. Johannes d. T. 268. 620.
Sakristei, Kruzifix 78. Franzporträt 76. 105 ff. 216. Schränke 303.
Neue Sakristei 210.
Oberkirche. Architektur 194—196.
Fassade 195.
Portal 195.
Dach 212.
Längshaus. Fresken aus A. und N. Testament 240—251. 472 und öfters.
Franzlegende 114—163. 254—267.
Giotto: Maria und Kind 505.
Deckengemälde 81.
Glasfenster 105. 146. 212. 554. 618 f. 620.
Kanzel 289. 298.
Querschiff und Chor. Fresken 96. 220—236 und öfters.
Päpstlicher Thron 208.
Giunta: Kruzifix 94. 199. 216. 480.
Glasfenster 617 f.
Chorgestühl 302.
Arkaden vor der Kirche 212.
Campanile 196. 200.
Camposanto 194. 212.
Assisi: S. Francesco.
Kapelle S. Bernhardin 213.
Kloster 208 ff. Substruktionen 208. Alter Hof 209. Grosser Hof 206. 209. 303. Franzlegende 303. Treppenanlage 213. Dormitorium 211. Fremdengebäude 213. Infermeria 209. 210. Refektorium 210. 541. Kleines Refektorium 289. 294. 303. Palestra 283. Sixtus IV. Statue 210.
S. Giorgio 117. 197. 329.
S. Gregorio 624.
S. Lorenzo 624.
S. Maria degli Angeli 91. 480. Arch. 320—323. Porziuncula 12. 16. 38. 45. 156. 175. Arch. 170 ff. 320 f. Rosenkapelle 175 ff. Franzporträt 77.
S. Pietro 22. 193. Arch. 317 ff.
S. Rufino, Compagnia 624.
S. Stigmata, Confraternità delle 624.
Augustiner, die 34.
Augustinus 437. Darst. 285. 619.
Avanzi, Jacopo degli, M. 494.
Avanzo, M. 559.
Ave Maria-Läuten 500.
Aversa: Dom, Arch. 363.

B.

Bach, Joh. Seb., Mus. 572.
Baco von Verulam 397.
Bacon, Roger 56. 410. 411.
Baldovinetti, Alessio, M. 510.
Balducci, Matteo, M. 94.
Bari: S. Niccolò, Arch. 343.
Barna, M. 94. 515.
Barnaba da Modena, M. 509. 515.
Barsegapè, Pietro da 440 f. 485.
Bartholomäus Pisanus, Fr. 200. 396. 583 und passim. Darst. 553. 554.
Bartholomäus Tridentinus 178.
Bartolini Ploti da Novara, A. 379.
Bartolo di maestro Fredi, M. 510.
Bartolommeo, Fra, M. 95. 181.
Bartolommeo da Pian Castagnajo, Gl. 616.
Bartolommeo da Ponte, A. 356.
Basaiti, Marco, M. 88. 93.
Basilisk, Darst. 208.
Bassano, die M. von 91.
Bassi, Matteo de', Kapuz. 85. 400.

Bastiani, Lazzaro, M. 96.
Battifolle, Simone, Conte di 326.
Beaumont, El. Comtesse de 5.
Bela IV. von Ungarn 402.
Belli, Pasquale, A. 214.
Bellini, Giovanni, M. 150. 508.
Bellini, Jacopo, M. 150.
Benaglio, Girolamo, M. 88.
Benedetto da Majano, B. 89. 104. 106. 124. 126. 133. 150. 153. 168.
Benedetto da Rovezzano, B. 556.
Benedict, der h. 71. 92. 102. 171. 248. 275. 321. 394.
Benedict XI., Papst 372.
Benedict XII., Papst 398.
Benedicta, Klarissin 237.
Benedictus, Maurer 355.
Benedictus von Arezzo, Fr. 170.
Benozzo Gozzoli, M. 90. 95. 104. 106. 117. 118. 119. 122. 125. 130. 133. 142. 153. 169. 180. 181. 274.
Bergamo: Akademie 88. 510.
Bischöfl. Palais 106.
S. Francesco 76. Arch. 314.
S. Spirito 150.
Berlin: Gemäldegallerie 88. 93. 94. 95. 134. 165. 180. 465. 469. 472. 480. 505. 509. 515. 541.
Kupferstichkabinet 180.
Skulpturensammlung 124.
Berlinghieri von Lucca, M. 74. 77. 80. 104. 105. 146. 480. 484. 510.
Berlinghieri, Graziadio Bischof 334.
Bernardino von Perugia, M. 95.
Bernardino von Siena, h. 97. 174. 322. 323. 324. 516. Darst. 177. 213. 517.
Bernardo da Bessa, Fr. 583. 592 ff.
Bernardo di Lorenzo, A. 211.
Bernhard von Clairvaux XVIII. 308. 309. 364. 382. 415. 453. 501. 556. 560.
Bernhard von Quintavalle, Fr. 14. 15. 76.
Bernhard von Ventadour 430.
Berthold von Regensburg, Fr. 415. 417. 419—430. 435. 453. 498 500. 507.
Bertini, Gl. 616.
Bibbiena: S. Lorenzo 150.
Bicci, Lorenzo dei, M. 126. 168. 527.
Bistocchi, Galeotto di 316.
Blasco, Grafen von 302.
Blasius, der h., Darst. 624.
Boccaccio 274. 570.
Boldrini, N., Holzschneider 149. 150.
Bologna: Akademie 91. 93. 95 (3). 494.
Collegio di Spagna 509.
S. Domenico 94. Arch. 355. 506.
S Francesco 106. 124. 126. 131. 133. 141. 150. 154. 160. 515. Arch. 312. 313. 314. 344. 351 ff.
S. Giacomo maggiore, 515. 564. Arch. 359.
S. Giovanni in monte 92.
S. Maria dei Servi 237. 359. 503.
S. Martino maggiore. Arch. 350. 359.
S. Petronio 88. 515. 553. Arch. 359 f.
S. Salvatore 515.
S. Stefano 95.
Bonaventura, Fr. 28. 53. 64. 98. 310. 323. 326. 338. 395. 409. 410. 413 f. 418. 433. 446. 453. 455. 485. 500. 529. 539. 548. 579 ff. 587—609 u. passim. Darst. 177. 483. 541. 547. 552.
Boncompagnus, Magister 405.
Bonfario, Baldo Piombino und Gattin Sibilla 357.
Bonifaz VIII. 443. 485.
Bonifazio Veronese, M. 93 (3.)
Bonino von Assisi, Gl. 299. 616.
Bonvesin della Riva, Fr. 439 f.
Borgognone, Ambrogio, M. 150. 563.
Borgo San Sepolcro: S. Agostino 517.
S. Chiara 94.
Botticelli, Sandro, M. 89. 90. Schule 95. 180.
Bourlemont, Familie 4.
Bramante, A. 384.
Brescia: S. Domenico, Arch. 349.
S. Francesco 82. 96. Arch. 349 f.
S. Maria del Carmine, Arch. 349.
S. Nazaro 91.
Brescianino, Andrea, M. 538.
Brienne, Johann von 36. 297 f.
Brienne, Walther von 7. 8.
Britti, die (Sekte) 399.
Brizi, Giuseppe, A. 214.
Brüssel: Gallerie 189.
Brunetto Latini 561.
Brunellesco, A. 335. 340. 383. 569.
Buddha 49.
Buddhaismus 402.
Buffalmacco, M. 282. 291. 299.
Buonfigli, M. 517.
Buonfiglio, Rudolf von Siena 337.
Busati, Andrea, M. 88. 95.

C.

Cadenet, Troubadour 430.
Caecilie, h., Darst. 240. 623.
Caesarener, die 393.
Caesarius von Speier 37. 38. 393.
Cagli: S. Francesco 163.
Calvi, Niccolò 202. 329.
Campello, s. Filippo da.
Campolongo, Bart. 357.
Capanna, Puccio, M. 105. 115. 171. 174. 282. 287. 291. 294. 540. 545. 621 ff.
Capella, Johannes de, Fr. 17. 37. 289.
Capua: S. Angelo in Formis 497.
Carattoli, Pietro, A. 330.
Cardi, Lodovico de Cigoli, M. 91. 93.
Cardinius, Johannes u. Antonius 335.
Carmeliter, die 306.
Caroto, Giovanni, M. 475.
Carracci, Lodovico, M. 91. 93.
Casamari bei Veroli, Arch. 367.
Cascia, S. Francesco, Arch. 331.
Castagno, Andrea, M. 90. Richtung 94. 95.
Castelbarco, Guglielmo 333. 371.
Castel Fiorentino 538.
Castelfranco: Collegiata 91.
Castiglione d'Olona: Collegiatkirche 465. Arch. 350.
Castiglione Fiorentino: S. Francesco 79. 149 (2). 480. 508. S. Giuliano 481.
Catena, Vincenzo, M. 541.
Cattaneo, Pietro, Fr. 14. 36. 37. 38. 322.
Cavalcanti, Guido 432. 455. 528. 564.
Cavalcanti, Andrea di Lazzaro di Buggiano, A. 335.
Cavallini, Pietro, M. 105. 251. 295.
Ceccolo di Giovanni, M. 301.
Ceilega, Jacopo, A. 370.
Cennino Cennini, M. 518. 538.
Cesena: Dom, Arch. 350.
Chantilly, Musée 196.
Château Beaumont 106.
Chiara, die h. 12. 31. 47. 329. Darst. 79. 92. 157. 177. 273. 283. 291. 293. 294. 302. 541. 547. 624. Leg. 168. 623.
Chemnitius, Martin 170.
Chiaravalle von Chienti, Arch. 367.
Chiaravalle bei Mailand 206. 340. 358. Arch. 364 f. 373.
Chiaravalle bei Sinigaglia 367. 374.
Chiusi, Orlando Graf von 43.
Chiusi, Tarlato Graf von 326.
Christoph von Bozen, A. 355.
Christophanus, Gs. 211.
Christusdarstellungen. Christus 248. 273. 285.
Abendmahl 476.
Abschied von Maria in Bethanien 473.
Anbetung der h. 3 Könige 245. 278. 451. 468 f.
Auferstehung 451. 494.
Bethlehemitischer Kindermord 279. 451.
Beweinung 94. 246. 490 f.
Darstellung im Tempel 245. 279. 476 f.
Dornenkrönung 476.
Ecce homo, Kopf 494.
Erscheinungen 494. Emmaus 452. Magdalena 494.
Flucht nach Egypten 93. 245 und die Heimkehr 279. 471.
Fusswaschung 476.
Geburt 244. 278. 325. 327. 462 f.
Gefangennahme 286. 476.
Geißelung 246. 476.
Gleichnis der 10 Jungfrauen 452.
Gethsemane 93. 290. 476.
Grablegung 94. 492.
Heimsuchung 244. 278. 463 f.
Hochzeit zu Cana 245.
In Cathedra 95.
Kreuz und Heilige 94. 283. 288. 302. 326. 483. 624 (3).
Kreuzabnahme 78. 489 ff.
Kreuzanheftung 479.
Kreuzigung 94. 222. 227. 246. 280. 480—488.
Kreuztragend 479.
Kreuztragung 246. 477 ff.
Kruzifix 77. 78. 94. 120. 156. 236. 240. 480 ff.
Lazari Auferweckung 246.
Leben, Cyklus 244—247. 548 ff. 618. 619.
Passion 217 f. 294 ff.
Pfingstfest 247.
Pietà 494.
Schmerzensmann im Grabe 95. 325. 494.
Taufe 245.
Transfiguration 223.
Verkündigung Mariä 194. 244. 274. 461 f.
Weltenrichter 94.
Zwölfjährig im Tempel 245. 279. 472 f.

Ciacco dell' Anguillara 432.
Ciantori, Bernardino dei 115.
Cimabue, M. 220—240. 460. 569. 618 und passim. Fresken, Unterkirche Assisi 216. 217 ff. Fresken, Oberkirche 94. 220—240. 512. Kruzifix in S. Chiara, Assisi 236. 481. Mariendarst. 81. 235—237. 503. Michaellegende, S. Croce, Florenz 238.
Cimabue, Schule 240—251. — Art des 480.
Cino da Pistoja 563.
Cisterzienser, die 65. 401. 556. Bauten 306 ff. 344 f. 364 ff. und passim.
Città di Castello: Gallerie 95. 508.
S. Croce, Arch. 333.
S. Domenico, Arch. 333.
S. Francesco, Arch. 333.
Clairvaux, Arch. 354. 360.
Clarello, Fr., A. 355.
Clarellus, Fr. 401.
Clarener, die 400.
Clareno, Angelo 593 ff.
Clarissinnen, die 31.
Clemens, h., Darst. 301.
Clemens V., Papst 329. 396.
Clemens VI., Papst 398.
Cluniacenser, die 308. 321.
Clusone: S. Bernardino 562. 563.
Coda, Benedetto, M. 180.
Coelestin II., Papst 471.
Coelestin V., Papst 400. 443.
Coelestinereremiten, die 85. 400.
Cola, M. 624.
Colonne, Guido und Odo delle 431.
Columbus 402.
Comello, Giacomo de' Taverni gen. 375.
Compatre, Giovanni 329.
Conformitates des Barth. Pisanus 583 und passim.
Conrado de Offida, Fr. 605 ff.
Conventualen, die 398.
Conxolus, M. 73. 103. 502.
Coppo di Marcovaldo, M. 503. 504
Correggio, M. 89. 91. 93.
Cortona: Dom 508.
S. Domenico, Arch. 332.
S. Francesco, Arch. 312. 332.
S. Niccolò 95.
Cosmas, Jacobus, B. 208.
Cosmaten, die, B. 73. 208. 505.
Costa, Lorenzo, M. 94. 95. 564.
Credi, Lorenzo, M. 95.
Cremona: Dom 374. 480.
S. Francesco, Arch. 314. 375.
Crescentius, General Fr. 393. 577. 578.
Crispolto da Bettona, Hs. 209. 298. 302.
Cristofano da Gualdo, Gs. 211.
Cristofano di Ricomanno, B. 212.
Cristoforo Moro 342.
Crivelli, Carlo, M. 88.
Cronaca, il, A. 342.
Cyrillus, der h. 321.

D.

Daddi, Bernardo, M. 465. 503. 506.
Damianus, h., Darst. 620.
Dandolo, Francesco, Doge 370.
Daniel, Darst. 541. 559.
Daniele da Volterra, M. 489.
Dans Helinand 556.
Dante Alighieri 48. 57. 59. 179. 235. 402. 413. 431. 438. 454 f. 499. 522. 525. 543.
Danti, Giulio, A. 322.
David von Augsburg 419.
Deodatus Orlandi, M. 481. 503.
Deruta: S. Francesco, Arch. 333.
Deustesalvet, Fr. 405.
Devozioni, die 453 f. und öfters.
Diephold von Apulien 7.
Dinge, die letzten, Darst. 496—500.
Dionysius Areopagita 414. 543.
Disciplinati di Gesù Cristo, die 441.
Dolcino von Novara 400.
Domenico von Sanseverino, Hs. 302.
Domenico Veneziano, M. 88. 89. 90. 99.
Dominicaner, die XXII. 65. 395. 379. 565 und passim. Darst. 94.
Dominicus, der h. 25. 32. 33. 34. 93. 177 f. Darst. 83. 93. 94. 248. 483. 552. Begegnung mit Franz 177.
Dominicus Bartolus 326.
Donatello, B. 462. 570.
Donato Veneziano, M. 95.
Doni, Adone, M. 106. 205. 291. 303.
Dotti, Francesco, A. 355.
Drei Lebende und drei Todte, Legende 555. 557 ff.
Dresden: Gallerie 91. 93. 501. 511.
Dublin: National Gallery 93.
Duccio, M. 489. 504. 507. 508.

Duns Scotus 409. 411.
Duprès, Giov., B. 71. 340.
Dyck, van, M. 93.

E.

Egidius, Maurer 355.
Elias, Fr. 29. 35. 37. 38. 44. 46. 47. 48. 94. 184. 185. 197. 199 f. 206. 216. 392 f.
Elisabeth, die h. 402. Darst. 273. 293. 294.
Empoli: Kathedrale 510.
Engel, Darst. 223. 226. 227. 228. 248. 285. 543.
Enzio, König 401. 431.
Ercole I. Este 379.
Eschenbach, Wolfram von 431.
Este, Alberto d' 379.
Ercole I. 379.
Eugen IV. 326.
Eugenius, h., Darst. 301.
Eusebio di S. Giorgio, M. 95. 150.
Evangelisten, die vier, Darst. 231. 301. 552.
Evangelistensymbole, die, Darst. 73.
Ezechiel, Vision des, Darst. 75.
Ezzelino Romano 355. 401.

F.

Fabriano: Samml. Fornari 149.
Samml. Rosei 149.
S. Domenico, Arch. 350.
Faenza: Dom, Arch. 384.
Fallerone: S. Francesco, Arch. 381.
Faloppia, Giov., M. 352.
Fano: S. Maria nuova 88.
Fasani, Ranieri 441.
Federigo Tedesco, M. 369.
Felitiano, M. 211.
Ferentino: S. Maria, Arch. 367.
Fermo: S. Francesco, Arch. 381.
Ferri, Luigi, A. 322.
Ferrara: Samml. Costabili. 95.
Samml. Lombardi 95.
S. Francesco, Arch. 378.
S. Maria in vado, Arch. 384.
Ferraresische Schule, M. 94.
Figline bei Prato 516.
Filippo da Campello, A. 199. 201. 202. 203. 206. 207. 208. 303. 329. 331.
Filippo, Fr. 37. 38.
Finiguerra, Maso, K. 95.
Fiorenzo di Lorenzo, M. 510. 620.
Fioretti di S. Francesco 43. 583.
Florenz: Akademie. Berlinghieri 80. 146. 480. 510. Botticelli 90. Cimabue 236. 503. Daddi 465. 506. Gaddi, Agnolo 465. Gaddi, Taddeo 106. 122. 124. 125. 128. 136. 144. 153. 167. Gentile da Fabriano 465. 469. Giotto 504. Lorenzo Monaco 465. Masaccio 516. Niccolò di Pietro Gerini 492. Pacino di Bonaguida 547. Paolino, Fra 94. Sogliani 94. Ugolino? 515. Meister des XV. Jahrh. 94.
Baptisterium 462. 497.
Bargello 95. 495. 497. 499.
Berenson, Mr. 106.
Demidoff, Samuel, einst. 538.
Dom 251. 514.
Loggia dei Lanzi 126.
Loggia in Piazza S. Maria novella 180.
Orsanmichele 464. 503. 512.
Palazzo Pitti 95. 510.
Palazzo Signoria 126.
S. Ambrogio 126. 149. 153.
S. Croce. Arch. 239. 339. Benedetto da Majano 124. 126. 133. 150. 153. 168. Cimabue, Michaelkap. 238 f. 340. Daddi 465. Domenico Veneziano 88. 90. Donatello 462. Franz-Porträt 80. Gaddi, T. Baroncelli Kap. 464. 469. 511. Gaddi, A. Chorfresken 518. Giotto, Kap. Bardi 122. 125. 132. 143. Giotto, Kap. Peruzzi 288. Giotto, Kap. Tosinghi und Spinelli 511. Giottino, Silvester Kap. 288. 493. Giovanni da Milano, Rinuccini Kap. 506. 507. 511. 527. Kap. Medici 340. Bilder in Sakristei und Korridor 477. 481. 494. 505. 514. Fresken des Hofes 106. 122. 124. 144. 168. 179. Refektorium, Fresken und Bilder 95. 240. 275. 476. 552. Noviziat 540. Fassadenfresko 126. 168.
S. Felicità 507.
S. Francesco al monte 342. 384.
S. Giovanni di calza 95.
S. Giovanni dei Cavalieri 465.
S. Jacopo 94.
S. Leonardo fuori 489.
S. Lorenzo, Arch. 383.
S. Marco 90. 95. 480.

Florenz:
S. Maria del Carmine 506.
S. Maria novella, Arch. 379 f. Cimabue 236. 503 u. öfters. Giottino 465. 506. 512. Orcagna 497. 498. 500. Simone Martini, Schule 465. Spanische Kap. 485.
S. Maria sopra l'Arno 205.
S. Maria Maddalena dei Pazzi, Arch. 384.
S. Miniato, Arch. 343.
S. Onofrio di Fuligno 527.
S. Piero maggiore 465.
S. Remigio, Arch 380.
S. Simone 240.
S. Spirito 506.
S. Trinità, Arch. 379. Ghirlandajo 122. 126. 133. 149. 150. 153. 165. Uccello 89. 105.
Scalzi 472.
Uffizien 90. 93. 240. 288. 384. 462. 469. 508.
Florenz, Schule von, M. 106 (2).
Fogolino, Marcello, M. 541.
Folgore di San Gimignano 432.
Foligno: Palazzo publico 512.
S. Domenico, Arch. 333.
S. Francesco, Arch. 333.
Forlì: Pinakothek 95. 369.
S. Mercuriale, Arch. 350.
Fossanuova, Cist.-Kirche 367. 374.
Franchi, Bart. 335.
Francesco Acciaccaferro, Hs. 303.
Francesco da Barberino 535.
Francesco da Bessa, Fr. 577.
Francesco da Fabriano, Fr. 450.
Francesco da Firenze, A. 322.
Francesco di Cola, A. 356.
Francesco di Corrado, Steinmetz 209.
Francesco di Giorgio, M. 338.
Francesco di Muscio, Steinmetz 209.
Francesco di Pietrasanta, B. 212.
Francesco di Terranuova, Gl. 616.
Francia, Francesco, M. 89. 91. 93 (3). 95 (3).
Francia, Giacomo, M. 95 (2).
Franco, Matteo 126.
Franz von Assisi, Darstellungen.
Allegorische Darst. Gelübde u. Triumph 275. 286. 521—539. Kreuzesnachfolge 554. Franz und Todter 558 f. Als Schildträger 88. Wappen 89 Als Ordensstifter 541. Mit Christuskind 554. Fahnenträger Christi 539.
Franz von Assisi, Darstellungen.
Attribute 84. 87 ff.
Bildnisse 67 ff.
Büßer 92.
In Devotionsbildern 93 ff.
Inmitten seiner 12 Apostel 289.
In Landschaft 92.
Tracht 85.
Legende: Almosen spendend 112. 168.
Aussendung der Jünger 113.
Befreiung des Häretikers Petrus 162.
Begegnung mit Dominicus 105. 177.
Begegnung mit den 3 Tugenden 537.
Beichte der vom Tode Erweckten 161.
Bekehrung des Hieronymus 155.
Bekleidung des Armen 117.
Beweinung des F. vor S. Damiano 157.
Canonisation 158.
Erweckung des aus dem Fenster gefallenen Kindes 164.
Erweckung des verschütteten Jünglings 166.
Gebet in San Damiano 111 (2). 119.
Geburt 181.
Heilungen 107. 108. 113. 160.
Huldigung 117 f.
Innocenz III. bewilligt die Predigt 105. 112. 124.
Jüngereinkleidung 168.
Krankenpflege 113.
Kreuzerscheinung 134.
Lämmerbefreiung 113.
Lossagung vom Vater 109. 111. 112. 120.
Martyrium der Brüder in Marokko 167.
Musik hörend 169. 456 f.
Orakelwort des Evangeliums 112.
Portiuncula-Ablaß und Rosenlegende 170—177.
Predigt vor Honorius III. 142.
Regelabfassung 168.
An Schandsäule 114.
Seesturmbeschwichtigung 113.
Stigmatisation 83. 105. 109. 110. 111. 113. 144. 296.
Vor Sultan 113. 131.
Tod 110. 112. 113. 151.
Tod des Edlen von Celano 140.
Tränkung des Durstigen 137.
Versuchung durch ein Mädchen 134.

Franz von Assisi: Legende.
Vertreibung der Dämonen zu Arezzo 129.
Vision des Augustinus 154.
Vision des Bischofs von Assisi 154.
Vision Gregor's IX. 159.
Vision Innocenz' III. 105. 109 111. 123. (Palmbaum 124.)
Vision des Monaldus zu Arles 113. 143.
Vision des Fr. Pacificus 169.
Vision des Palastes 118.
Vision des Petrus und Paulus 168
Vision eines Knaben 168.
Vision des Thrones 128.
Vision des feurigen Wagens 111. 126.
Vögelpredigt 109. 111. 112. 138.
Wahl der Kutte 112.
Weihnachtsfeier zu Greccio 111. 113. 134. 451.
Fratres de Communitate 393.
Fratres strictioris observantiae 398.
Friedrich I XVIII.
Friedrich II. 97. 206. 232. 393. 395. 401. 402. 407. 431.
Fuccio fiorentino, B. 205. 297.
Fungai, M. 94. 95.
Furtmayer, Berthold 553.

G.

Gaddi, Agnolo, M. 506. 516 518. 617.
Gaddi, Gaddo, M. 115. 251. 514.
Gaddi, Giovanni, M. 276. 288.
Gaddi, Taddeo, M. Allgem. 276. 277. 282. Marienbilder 505 f. Berlin, Gall. 165. 465. 505. Franzlegende in Akad., Florenz 106. 122. 124. 125. 128. 136. 143. 144. 167. Florenz, S. Croce, Kap. Baroncelli 464. 469. 511. S. Croce, Refektorium 95. 476. Florenz, S. Felicità 506. Pisa, S. Francesco 105. 126. 527. 535. 537. 540. Pistoja, S. Giovanni 506.
Gaddi, Schule, M. 94.
Gaëta: S. Giuseppe, Arch. 319
Galasso, Galassi, M. 94.
Gambacorti, Familie 337.
Garcia, Grafen von 302.
Ganghereto: S. Francesco 79.
Garofalo, il, M. 93. 94. 95.
Gasparino d'Antonio di Ruberto di Foligno, Gs. 208.
Gatta, Bart., M. 91 149 (2).
Gennaro di Cola, M. 516.
Gentile von Assisi 7.
Gentile da Fabriano, M. 149. 151. 465. 469. 510. Richtung 149.
Gentile da Spoleto 398.
Genua: Grabmal Tom. Campofregoso 212. Palazzo bianco 96.
Georg, h., Darst. 87. 272.
Gerardus de Fracheto, Fr. 178.
Gerardus de Modena, Fr. 419.
Gerhard von Borgo San Donnino, Fr. 97. 394.
Gericht, jüngstes, Darst. 94. 497 ff.
Gerini, Niccolò di Pietro, M. 477. 492.
Gerino da Pistoja, M. 517.
Germanus, A. 348.
Ghiberti, Lorenzo, B. 216. 569.
Ghirlandajo, Dom., M. 104. 106. 122. 126. 133. 149 (2). 150. 153. 165. Schule 540.
Ghirlandajo, Rid., M. 93.
Giacomino da Verona, Fr. 434 ff. 440. 496.
Giacomo di Pietrasanta, B. 211. 212.
Giolfino, Schule des, M. 106. 122. 128. 133. 160. 169. 177.
Giordano di Giano, Fr. 11. 530 u. passim.
Giorgio da Sebenico, B. 381.
Giorgione, M. 91. 180.
Giottino (Maso di Stefano), M. 270. 283. 287. 289. 290. 465. 506. 512. 515. 569. 623.
Giotto, M. Allgem. 62. 63. 69. 86. 87. 100. 412. 429. 451. 460. 476. 596. Arch. 202. Dichter 405. 528. Jugendstil 86. 251—267. Marienbilder 504. 505. Assisi, Allegorieen 275. 521 bis 539. 558 f. Assisi, Franzlegende 115—163. 254—267. Assisi, Leben Christi 276 ff. 461—500. Assisi, Magdalenen-Kap. 282—287. Assisi, Nicolaus-Kap. 268—275. Florenz, Bargello 497. Florenz, S. Croce, Kap. Bardi 122. 125. 132. 143. 144. 147. 153. 154. 527. 535. 537. Kap. Peruzzi 267. Krönung Mariä 515. München, Kreuzigung 94. Neapel, Apok. Darst. 518. Padua, Arena-Kap. 461—500. Rom, S. Peter 268. 270. Ravenna, Rimini, Fresken 104. 538. Giottos Porträt 274.
Giotto, Schule, M. 94.
Giovanni, Fra, A. 334. 351.

Giovanni und Antonio da Murano, M. 95.
Giovanni Antonio da Brescia, K. 541.
Giovanni, Fra, da Fiesole, M. 89. 90. 95. 134. 180 (2). 480. 498.
Giovanni da Milano, M. 255. 276. 506. 507. 511. 527.
Giovanni da Parma, Dichter 529.
Giovanni da Rimini, M. 506.
Giovanni di Gaiso, A. 342.
Giovanni di Paolo, M. 144. 554.
Giovanni di Piero, M. 94.
Giovanni di Pier Jacopo, J. 303.
Girgenti: S. Niccolò, Arch. 319.
Giunta Pisano, M. 76. 94. 199. 216. 220 und öfters.
Giustiniani, Familie 370.
Giustiniani, Lorenz, der h., Darst. 96.
Gomario, Daniele 333.
Gonzaga, Francesco, Fr. 585.
Gracius, A. 355.
Gradenigo, Familie 370.
Grafenberg, Wirent von 56.
Grancey, de, Familie 5.
Gravedona: S. Francesco, Arch. 343.
Graz: Domschatz 564.
Graziani, Fra Raimondo da Cotignola 334.
Greccio: Kloster S. Francesco 74. 325.
Gregor, der h., Darst. 73. 619. 620.
Gregor IX., Papst 33. 43. 47. 48. 71. 72. 75. 97. 197. 199. Darst. 159. 226. 394.
Gregor X., Papst 399.
Gregor XIII, Papst 319.
Gregorius von Neapel 37.
Greif, Vogel, Darst. 208.
Gruamons, B. 476.
Gualandi, Familie 336.
Gualberto Giotti, Gl. 616.
Gualdo Tadino: S. Francesco, Arch. 331.
Guariento, M. 369.
Guastavillani, Familie 354.
Gubbio: Dom, Arch. 343.
S. Agostino, Arch. 343.
S. Francesco, Arch. 350.
Guercino, M. 91. 92. 93.
Guete in Spanien: S. Francesco 83.
Guglielmo Agnelli, A. 333.
Guglielmo de Marcilla, Gl. 170.
Guido, Bischof von Assisi 24.
Guido da Siena, M. 217. 502. 504.
Guidolinus Januarius von Parma, Musiker 458
Guinicelli, Guido, Dichter 432.
Guinigi, Paolo 333.
Guittone, Fra, d'Arezzo, Dichter 432. 560.

H.

Hadrian, der h., Darst. 272.
Hadrian IV., Papst XVIII.
Hadrian VI., Papst 27.
Heinrich, Bischof von Mailand 365.
Heinrich der Cluniacenser 19.
Heinrich von Mölk 555.
Heinrich von Vinstigen 553.
Helena, h., Darst. 285.
Henricus Pisanus, Musiker 457. 578. 593.
Herman, Guillaume, Dichter 453.
Hieronymus, der h., Darst. 87. 92. 94. 96. 99. 620.
Hieronymus Bartholomaei, A. 213.
Hiob, Darst. 73.
Hobbes 397. 410.
Hölle, die, Darst. 422. 436 ff. 499.
Honorius III., Papst 5. 29. 31. 33. 38. 39. 142. 172. 392.
Hueber, Fortunatus 585.
Hugo de Bareola, Fr. 395. 408. 419. 499.
Hugo de Hergilpo, Fr. 290.
Hugo von Ostia, Kardinal 33. 34. 38. 80.
Hugo von S. Viktor 414.

J.

Jacobaea da Septemsoliis 73.
Jacobus Britii de plebe S. Stephani 327.
Jacobello del Fiore, M. 510.
Jacobus Pauli, M. 515.
Jacobus de Vitriaco 36 u. öfters.
Jacopo di Bevagna, Fr. 201. 204.
Jacopo de Lendino, Dichter 431.
Jacopo da Pola, A. 355.
Jacopo Tedesco, A. 185. 186. 199. 203. 205. 206. 329. 332.
Jacopo Torriti, M. 82. 89. 251.
Jacopone da Todi, Dichter 27. 57. 64. 97. 439. 441—450. 452. 453. 455. 465. 466 f. 485. 509. 512. 524. 529 ff. 539. 556. 559 f. Darst. 441.
Jesajas, Darst. 559.
Jesuiten, die 30. 385.
Ilario da Viterbo, M. 175.
Illuminatus, Fr. 36. 43. 44. 132. 580. 582.

Innocenz III, Papst XVI. XX. 18. 21. 22. 23. 33. 36. 71. 97. 184. 417. Darst. 123 f.
Innocenz IV., Papst 201. 202. 288. 319. 325. 381. 393. 401. 449.
Joachim von Floris 83. 97. 179. 394 f. 396.
Johannes s. auch Giovanni.
Johannes XXII., Papst 410.
Johannes d. Ev. Darst. 514. 518. 547.
Johannes d. T. Darst. 87. 90. 92. 95. 248. 272. 514. 541. 617.
Johannes de Capella, Fr. 17. 37. 289. 392.
Johannes von Ceperano, Fr. 577. 592 ff.
Johannes de Città vecchia, Gg. 330.
Johannes von Greggio 41.
Johannes von Kent, Fr. 31. 578.
Johannes von Olivola, A. 342.
Johannes von Parma, General, Fr. 394. 577.
Johannes Pisanus, Gg. 330.
Johannes de Sancto Paolo, Bischof 22.
Johan des Vallées 398.
Johannes von Vicenza 404. 419.
Johanninus de Ollis, Musiker 458.
Jordanus, Dominikaner 178.
Josaphat und Barlaam, Legende 49. 558.
Julian von Speyer 592 ff.

K.

Kapuziner, die 85, 400.
Karl II. von Sizilien 402.
Karl IV. 402.
Karl von Anjou 236. 363. 431.
Katharer, die XVIII. 24.
Katharina, h., Darst. 291. 293. Leg. 300 f. Verlob. 95. 181.
Kentaur, Darst. 535 ff.
Kirchenväter, die vier, Darst. 249. 301.
Klara, h. s. Chiara.
Konrad, Bischof von Assisi 171. 172.
Konrad von Fußesbrunn 501.
Konrad von Lichtenau, Abt 21.
Konstanz, Konzil 398.
Kopenhagen: Gallerie 93.
Kreuz, Legende vom h., Darst. 518.

L.

Lando, Ubertino 362.
Langres, Herzöge von 5.
Langton, Etienne, Erzb. v. Canterbury 453.
Lapo, A. 204. 206.
Lauda, die 440.
Laudesi, die 441. 452.
Laurentius, h. Darst. 248. 290. 619. 620. 624.
Lazarus, Darst. 285.
Lecce: S. Niccolò e Cataldo, Arch. 319.
Lelia Biscia 382.
Lelli, Familie 290.
Leo X., Papst 398.
Leo, Fr. 43. 579. 588—609 passim.
Leone, Niccolò 369.
Leone da Perego, Erzb. v. Mailand 374. 401.
Leopold von Österreich 36.
Liberale, M. 96. 105.
Liberius, Papst 321.
Licinio da Pordenone, M. 96. 480.
Lille: Musée Wicar 181.
Lionardo, h., Darst. 302.
Lionardo, Fr. 54.
Lionardo Boccaleca, A. 368.
Lionardo di Pietrasanta, B. 212.
Lionardo da Vinci, M. 273. 286. 476. 516.
Lippi, Filippino, M. 89. 90. 95 (2). 541.
Lippi, Fra Filippo, M. 89. 95. 465. 510. 515. Schule 515. 528. 537. 541.
Lippo Dalmasio, M. 506. 507. 509.
Lippo Memmi, M 80. 94. 115. 462. 507. 509. 512.
Locke 410.
Lodovico da Castello, Fr. 205.
Lodovico a Fossombruno 400.
Löwe, Darst. 208.
London: British Museum 150. 180. 181. 553.
National Gallery 88. 90 (2). 93. 95. 465. 503. 507. 541.
Samml. Lady Eastlake 93.
Samml. John Malcolm 528.
Samml. Murray 95. 140. 505.
Samml. Lord Overstone 95.
Lorenzetti, Ambrogio, M. 88. 94. 168. 462. 508 f. 510.
Lorenzetti, Pietro, M. 150. 506. 508. Schule 95. 294 ff. 477. 512.
Lorenzo Monaco, M. 465. 469. 503.
Lorenzo di San Severino, M. 472.
Lotheringius Pisanus Gg. 200.
Loyola, Ignatius von 92. 572.
Luca Thome, M. 516.
Lucca: Gallerie 481. 503. 510.
S. Chiara 480.
S. Francesco, Arch. 333.

Lucca:
S. Giulia 481.
S. Martino, 489. Arch. 383.
S. Michele 481.
S. Pietro 95.
Lucca, Schule von, M. 95.
Lucchese, h., Darst. 541.
Lucia, h., Darst. 623.
Ludwig, h., Bischof 73. 402. Darst. 177. 283. 291. 293. 298. 301. 511. 552. 620.
Ludwig, h. König, Darst. 293. 294. 620.
Ludwig von Bayern 397. 410.
Luprandi, Paulus, A. 204.
Luther 170. 419. 571. 572. 584.

M.

Macrino d'Alba, M. 149(2).
Madrid: Gallerie 169. 477.
Magdalena, h, Darst. 87. 92. 239. 272. 293. 327. Leg. 283 ff. 518. 619.
Maglione da Pisa, A. 363.
Mahomet, Darst. 499.
Majano, Benedetto da, B. 89—104. 106. 124. 126. 133. 150. 153. 168.
Mailand: Brera 510.
Dom, Arch. 383.
S. Ambrogio, Arch. 206. 366 f. 374.
S. Francesco, Arch. 344. 375 f.
S. Maria del Carmine, Arch. 374.
S. Maria delle Grazie, Arch. 378.
S. Nazaro, Arch. 206.
S. Pietro de' Gessati, Arch. 378.
S. Stefano 485.
Makarius, Eremit 556. 558.
Malatesta, Sismondo 341.
Manfred 431.
Manfredi, Fr. Andrea, A. 359.
Manichäer, die XVIII. 24.
Mantegna, Andrea, M. 348. 508. Schule 541. 553.
Mantua: S. Andrea, Arch. 384. 385.
S. Domenico, Arch. 348.
S. Francesco, Arch. 314. 347 f.
Marano, Pietro, gen. il Nano 372.
Marburg: S. Elisabeth 553.
Marcimana, Familie 342.
Marco da Brescia, A. 351.
Marco da Lisboa 584.
Margarethe, h., Darst. 96. 623.
Margaritone, M. 79 ff. 83. 94. 105. 240. 480. 503.
Maria, Darst. Allgem. 248.
mit Kind 156. 235. 236. 248. 504—511.
mit Kind und Heilige 274. 275. 291. 294. 296. 301. 316. 623. 624.
Anna selbdritt 516.
Conversazione, santa 93.
Empfängniß 95.
Fürbitterin 516.
Geburt 227.
Glorie 226.
Heimsuchung 244. 278. 463 f.
Himmelfahrt 78. 94. 226. 512 f.
Kampf mit dem Teufel 517.
Krönung 94. 287. 514 f. 624.
Krönung durch Engel 516.
Sposalizio 227.
Tod 225.
Verkündigung 194. 244. 274. 461 f.
Mater dolorosa 447. 494.
Misericordiabilder 516.
Thomas, Gürtelempfang 325.
Maria Aegyptiaca, h., Darst. 95. 239. 272. 283 ff.
Maria Cleofas 619.
Maria, Moses Schwester, Darst. 285.
Maria von Antiochien, Tochter Joh. von Brienne's 298.
Marianus Florentinus 584.
Marino da Pisa, A. 342.
Marinus, Fr. 170.
Martelli, Gir., M. 174. 303.
Martha, h., Darst. 285.
Martin, h., Darst. 118. 620. Leg. 292. 293.
Martin IV., Papst 78. 289.
Martino, Fra, M. 288. 289. 298.
Martino di Bartolommeo, M. 480.
Marzari, Domenico 371.
Masaccio, M. 516. 569.
Maso di Stefano, M. 277. S. Giottino.
Masolino, M. 465.
Massegne, Pier e Paolo delle, B. 106 124. 126. 131. 133. 141. 150. 154. 160. 354.
Masseo, Fr. 43. 44. 45. 170. 580.
Massone, M. 93.
Masuccio, A. 342.
Matras, Cos., A. 340.
Matteo da Gualdo, M. 175. 528.
Matthäus, h., Darst. 285.
Matthäus von Nami, Fr. 37.
Matulinus von Ferrara 404
Mazzetto, Dominikaner 335.

Mazzolino da Ferrara, M. 93.
Medici, Cosimo u. Lorenzo dei 126. 342.
Meister des Franziskus, M. 77. 94. 104. 109 ff. 216 f. 219. 223. 480.
Meister der h. Chiara, M. 623 f.
Melanzio da Montefalco, M. 517.
Melormus, M. 76.
Merghuliesi, Nikolaus 317.
Messina: S. Francesco 150.
Michael, h. 96. 97. 98. 144. 132 Darst 73. 94. 156. 228—331. Leg. 156. 228—231.
Michael Scotus 407.
Michael von Cesena XXI. 396.
Michelangelo Buonarroti, A. 63. 150. 234. 342. 498.
Michele da Verona, M. 485.
Michelino, h. 538.
Michelozzo, A. 323.
Minello, Giovanni, A. 356.
Mino da Torrita, M. 217.
Modena: Dom, Arch. 367.
Gallerie 94. 509.
Samml. Graf Montecucoli 74.
S. Francesco, Arch. 347.
S. Pietro, Arch. 384.
Monaldus, Fr. 143.
Mongiardini, Giovanni di 202.
Monreale bei Palermo 489.
Montagna, Barth. M. 150.
Montagnana, M. 553.
Montano d'Arezzo, M. 505.
Monte acuto, Graf von 76.
Monte Andrea 529.
Montefiore, Gentile di, Kardinal 290. 291. 292. 260.
Monte Ottone: S. Francesco, Arch. 381.
Monte vergine bei Avellino 504.
Montefalco: Gallerie 517.
S. Fortunato 176.
S. Francesco 90. 106. 117. 118. 119. 125. 130. 133. 136. 140. 153. 180. 181. 274. Arch. 332.
Montfort, Simon von 23.
Montone: S. Francesco, Arch. 332.
Moretto, il, M. 91. 96.
Morico, Piccardus 199.
Moriconi, Familie 3.
Moritus, Fr. 17.
Moro, Cristoforo 342.
Moses, Darst. 547.
München: Alte Pinakothek 94 (2). 147. 510. 512. 528. 537.
Murano, Giov. u. Ant. da, M. 95.
Murillo, M. 93.
Muro, Giovanni di, Fr. general 268. 275.
Musik 456 ff. 572.
Mysteriendichtung 441. 451 ff.

N.

Napoleon I. 347.
Narni: Pal. publico 149.
Speco di S. Francesco 324.
Neapel: Gallerie 516.
S. Chiara 95. 518. Arch. 341.
S. Domenico, Arch. 380.
S. Lorenzo maggiore 541. Arch. 363.
Neapel, Schule von, M. 140.
Nelli, Ottaviano, M. 299. 301. 512. 528. 538.
Nicolaus, h. Darst. Leg. 270—272. 275. 518. 619. 620.
Nicolaus III., Papst 269. 395. 396. 410.
Nicolaus IV., Papst 82. 202. 269. 322. 350. 514.
Nicolaus de Bettona, A. 209. 298.
Nicolaus de Civita vecchia, Gg. 330
Nicolaus Johannis, Maurer 355.
Nicoletto da Modena, K. 150.
Niccolò Alunno, M. 93. 95. 174. 291. 301. 517.
Niccolò da Foligno 108.
Niccolò da Imola, A. 372.
Niccolò Leone 369.
Niccolò da Prato 335.
Niccolò da San Severino, Hs. 303.
Niccolò d'Ugolino da Gubbio, Hs. 213. 303.
Nocera: Dom 93.
S. Francesco, Arch. 333.
Norbert von Xanten 31.
Novello, Francesco 369.
Nuzi, Alegretto, M. 154.

O.

Obizzo II. von Este 373.
Observanten, die 398.
Occam, Wilhelm von XXI. 397. 409. 410. 411. 412.
Octavian, Kardinal 403.
Oddo, Benediktiner 73. 322.
Olerius, Paulus, A. 342.

Oliva, Pater Joh. von 396.
Omegna 561.
Onofrius, h., Darst. 327.
Orcagna, Andrea, M. B. 288. 464. 465. 497. 498. 500. 512. 569.
Orlando, Graf von Chiusi 43. 325.
Orsini, Familie 79.
Orsini, Napoleone, Kardinal 268. Darst. 269 ff. 619.
Orsini, Giov. Gaëtano, Kardinal 201. 269. 275. 338. Darst. 269 ff 619.
Ortolano, Giov. Benvenuti, M. 379.
Orvieto: Dom 465. 508. Arch. 266. Opera 508.
Osimo: S. Francesco, Arch. 381.
Otto IV. XVI. 27.
Overbeck, M. 174.

P.

Pacchiarotto, M. 95. 480.
Pace da Faenza, M. 299. 301.
Pace da Lugo, Fra, A. 372.
Pacifico, Fr. 98. 433.
Pacino da Bonaguida 547.
Padua: Gallerie 93. 95.
Palazzo della Ragione 368.
S. Agostino, Arch. 368.
S. Antonio 88. 89. 485. 541. 553. 559. Arch. 344. 351. 355 ff.
S. Francesco, Arch. 105. 357.
Eremitani 509. Arch. 334.
S. Maria dell' Arena 89. 281. 286. 461 bis 500 passim. 536.
S. Maria in Vanzo 485.
S. Stefano in Carrara bei, Arch. 368.
Padua, Schule von, M. 88.
Palermo, Ospedale 562.
Palladio, Andrea, A. 342.
Palma vecchio, M. 93 (4).
Palmezzano, Marco, M. 95.
Pancius von Toulon, A. 342.
Panselinos, Manuel, M. 459.
Panther, Darst. 537.
Paolino, Fra, M. 94.
Paolino da Gubbio, J. 302.
Paolo, Fra, da Modena 509.
Paolucci von Foligno 398.
Paradies, Darst. 421. 436 f. 499.
Parens, Johannes Fr. 199. 392.
Parini, K. 83.
Paris, Matthäus 4. 21. 28. 34. 71. 138. 403 und passim.
Paris: Hôtel Cluny 553.
Louvre: Fra Bartolommeo 56. 181. Bernardino von Perugia 95. Bonifazio 93. Botticelli 180. Giotto 124. 125. 140. Lionardo 516. Massone 93. Perugino 535. Schule 149. Pesellino? 149. Siena, Schule 94. Simone Martini 477. Uccello 274.
Sammlung Clarendon 106.
Parma: Baptisterium 75. 146. 558.
Dom 489.
Gallerie 180. 283. 554.
S. Francesco, Arch. 314. 345 f. 362.
Parri Spinelli, M. 175.
Pasquale Belli, A. 214.
Patarener, die XVIII. 24. 25. 400.
Patriarchen, die, Darst. 249.
Paul II., Papst 211.
Paulus, h., Darst. 96. 225. 247. 514. 620.
Paulus Luprandi, A. 204.
Paulus Olerius, A. 342.
Pauperes catholici 23.
Pavia: Certosa, Arch. 378.
S. Francesco 475. Arch. 375. 376 f. 379.
S. Maria del Carmine, Arch. 377.
S. Tommaso, Arch. 377.
Penzolo di Valle 563.
Pergardus di Hugo, Maurer 355.
Perugia: Pal. vescovile, Arch. 193.
Pinakothek 77. 78. 79. 87. 95. 124. 149 (2). 150. 217. 540.
S. Bernardino 536.
S. Fiorenzo 517.
S. Francesco 79. 168. 480. 516. Arch. 330 f.
Perugino, Pietro, M. 88. 91. 95 (2). 149. 168. 322. 510. 535. Schule 149.
Pesaro: S. Francesco 93. 150.
Pescia: S. Francesco 74. 105. 107. 146. 516. Arch. 335.
S. Maria in Piazza, Arch. 335.
Pesellino, il, M. 149.
Pestbilder 516.
Peter von Bruis 19.
Peter von Poitiers 409.
Petersburg: Ermitage 93. 95.
Petrarca 274. 564. 570.
Petroni, Niccolaccio 338.
Petronius, h., Darst. 95.
Petrus, h., Darst. 95. 96. 247. 257. 283. 285. 514. Leg. 223 f.

Petrus martyr, h., Darst. 248.
Petrus von Apulien 395. 408.
Petrus Lombardus 409.
Philippus, Fr. 16. 580.
Philippus, Fr., Minister von Toskana 43.
Philipp der Karthäuser 501.
Philippus, Legat 403.
Philippus de Campello s. Filippo.
Piacenza: S. Francesco 150. Arch. 312. 360 f.
S. Maria del Carmine, Arch. 362.
Pica, Mutter des Franz 3. 4. 99. 321.
Piccolomini, Girol. 338.
Piediluco: S. Francesco, Arch. 332.
Pier Antonio da Modena, A. 356.
Pier Antonio da San Severino, Hs. 303.
Pier Damiano, Bischof von Sabino 282.
Pier di Damiano, Maurer 209.
Piero della Francesca, M. 89. 94. 151. 510. 518.
Piero di Franchino, A. 337.
Pietramala, Herren von 332.
Pietrasanta, die Meister von, B. 211. 212.
Pietro, A. 212.
Pietro Cattaneo, Fr. 14. 36. 37. 38. 322.
Pietro da Brensa, A. 359.
Pietro da Gubbio, Gl. 299. 616.
Pietro di Sacco Tancredi 337.
Pilustri, Paolo, Fra 335.
Pintelli, Baccio, A. 211. 212. 342.
Pinturicchio, il, M. 177. 472. 510.
Pisa: Akademie 82. 494.
Baptisterium 464. 469. 470. 481. 484. 497. 569.
Camposanto 124. 125. 140. 464. 469. 482. 485. 494. 497. 498. 512. 558. 562.
Casa della Misericordia 510.
Dom 239.
Privatbesitz 506.
S. Caterina 79. 105. Arch. 333.
S. Domenico 94.
S. Francesco 79. 105. 126. 240. 477. 481. 505. 527. 535. 537. 540. Arch. 336 f.
S. Maria della Spina 509.
S. Marta 481. 489.
S. Pierino 481.
S. Sepolcro 481.
Pisano, Andrea, B. 462.
Pisano, Giovanni, B. 275. 278. 335. 460. 464. 469. 504.
Pisano, Niccola, B. Allg. 63. 278. 460. Pisaner Kanzel 464. 469. 470. 481. 484. 497. 569. Siena, Kanzel 462. 469. 470. 497. Lucca, Relief 489. Marienbilder 504. 507. Arch. 331. 332. 333. 379.
Pisano, Nino, B. 506. 509.
Pisano, Tommaso, B. 494.
Pisanus, Andreas, Gg. 330.
Pisanus, Lotheringius, Gg. 200.
Pius II., Papst 211. 322.
Pisogne, Madonna della neve 562.
Pistoja: Dom 481. 489. 492.
S. Andrea 279. 464. 469.
S. Domenico, Arch. 335.
S. Francesco 80. 94. 105. 106. 114. 117. 120. 124. 130. 132. 136. 150. 168. 180. 509. 512. 540. 552. Arch. 334.
S. Giovanni fuorcivitas 476. 506.
Pitignano: S. Francesco, Arch. 385.
Poggibonsi: S. Pietro a Megognano 506.
Poletti, Luigi, A. 322.
Poliziano, Angelo 126.
Pollajuolo, Ant., M. 528.
Pomareda, K. 564.
Pomponio Amaltheo, M. 151.
Pontano, Tebaldo di Todi, Bischof von Assisi 282. 284. 285.
Pontigny: Cist. Kirche 312. 354. 360.
Pordenone, Licinio da, M. 96. 480.
Pordenone: Dom 541.
Porträtkunst 274.
Praemonstratenser, die 31.
Prato: Dom 136. 441. Arch. 380.
Gallerie 95.
S. Domenico, Arch. 335.
S. Francesco, Arch. 333. 508.
S. Niccolò 506.
S. Lodovico, Oratorio 149. 150.
Propheten, die, Darst. 249. 301. 552. 553.
Providoni, M. 174.
Puciarello Gangloli, Maurer 209. 292.
Pulci, Luigi 126.
Punzilovus, Armannus 407.
Putagius, Guido 399.
Puzarelli, Simon 197.

R.

Raimondi, Marcantonio, K. 92. 150.
Rainold, Reichsverweser 401.
Rambault de Vaqueiros, Dichter 430.
Raphael, M. 62. 63. 90. 99. 273. 477. 479. 501. 510.
Ravello: Dom 509.
S. Agostino, Arch. 319.
Ravenna: S. Agata 95.
S. Francesco 104.
Raymerius de Mariano 170.
Raymund von Toulouse 23.
Reggio: S. Francesco, Arch. 347.
Remis 170.
Reni, Guido, M. 91. 93.
Rezzonico: S. Maria, Arch. 343.
Richard, von, S. Viktor 414.
Rimini: Dom 180.
S. Francesco 104. 538. Arch. 341.
Rinaldi, Familie 372.
Ripatransone: S. Francesco, Arch. 381.
Ripoli 509.
Ristoro, Fr. A. 379. 380.
Rivelli, M. 88.
Riviera di Orto 561.
Robbia, Andrea della, B. 149. 150. 180. 325. 326. 327.
Robbia, Giovanni della, B. 327.
Robbia, Luca della, B. 89. 465. 510.
Robbia, Schule, B. 91. 150. 325. 527. 538. 540. 541.
Robert von Neapel 292.
Robert von Sizilien 402.
Robetta, K. 476.
Rocalica, Leonardo, A. 368.
Rochus, h., Darst. 291. 316.
Rom: Gallerie Chigi 95.
Gallerie Colonna 517.
Gallerie Doria 93 (2).
Gallerie Sciarra (einst) 93.
Monte di pietà (einst) 472.
Pyramide des Cestius 224.
Quirinal, Rossebändiger 241.
S. Agnese fuori 552.
S. Agostino 516. Arch. 384.
S. Crisogono 504.
S. Francesco a ripa 73. 105. 382.
S. Giovanni in Laterano 82. 515.
S. Marco 165.
S. Marcello 384.
S. Maria in Araceli 505. Arch. 380.
Rom:
S. Maria maggiore 82. 250. 251. 505. 514.
S. Maria sopa Minerva, Arch. 380.
S. Maria in Trastevere 504. 505. 509. 514.
S. Paolo fuori 489.
S. Pietro 268. 270. 384.
S. Pietro in Montorio 150. Arch. 342. 384.
S. Prassede 343.
S. Spirito, Arch. 384.
S. Trinità de' monti 489.
S. Vincenzo ed Anastasia 367.
Septizonium 163.
Trajanssäule 163.
Vatikan: Christl. Museum 77. 78. 79. 95. 105. 149. 154. 528. 538. 557.
Rosa, h., Darst. 177. 273.
Roscellin 410.
Roselli, Biagio, A. 379.
Rosselli, Cosimo, M. 89. 126. 149. 153.
Rossi, Matthia de', A. 382.
Rovere, Giuliano delle 210.
Rovezzano, s. Benedetto da.
Rovigo: S. Francesco 373.
Rubens, M. 93.
Rubbiani, A. 352.
Rufino, Fr. 579.
Rufinus, h., Darst. 273. 284. 291. 620.
Ruggerone, Dichter 431.
Rusticus, Abt. 318.
Rusutti, Filippo, M. 250. 251.

S.

Sabbatinus, Fr. 17.
Sabinus, h., Darst. 273.
Saccati, die 399.
Sacchi, Pier Francesco, M. 475.
Salimbene 12 392. 395. 403f. 454 und öfters.
Salinguerra, Giacomo Torello di 379.
Salò: S. Bernardino, Arch. 343.
Salvadore d'Antonio, M. 150.
Sangallo, Antonio di, A. 384.
Sangallo, Antonio di, der J., A. 384.
Sangallo, Giuliano di, A. 384.
San Gemini: S. Francesco, Arch. 343.
S. Maria bei 509.
San Gimignano: Pal. publico 507.
S. Agostino 509.

Sanmichele, Michele, A. 334.
San Leone: Dom, Arch. 319.
Sano di Pietro, M. 87. 88.
San Severino: S. Francesco, Arch. 381.
Sanson, Francesco Nani gen., Fr. 194. 211. 212 302. 338.
Sansovino, Andrea, B. 516.
Sansovino, Jacopo, B. A. 342.
Santacroce, Girolamo di, M. 96. 105.
Santa Fiora, Contessa di 326.
Santi, Giovanni, M. 163.
Sarto, Andrea del, M. 169. 472.
Sarzana 481.
Sarziano, Zoccolantenkloster 79.
Sassetta, il, M. 106. 540.
Savello, Paolo 370.
Schmidt, Valentin, A. 356.
Schongauer, Martin, K. 479.
Sciffi, Agnes 31.
Sciffi, Chiara, s. Chiara.
Sciffi, Ortolana 31.
Scrovegni, Enrico, Darst. 498.
Sebastian, der h., Darst. 87. 96. 291. 316.
Sedulius, Fr. 584.
Segarelli, Gherardo 399.
Segna, M. 508. 510.
Segni, Rinaldo dei conti di 204.
Sellajo, Jacopo, M. 472.
Semitecolo, Niccolò, M. 106. 122. 154.
Sermei, Cesare Caval., M., 290. 303
Serviten, die 306. 501.
Sforza, Francesco 290.
Sibyllen, die, Darst. 291.
Siena: Akademie, Franzbildniß 79. 81. 105. 111. Stigmatisation 146. Duccio 503. 508. Fungai 95. Guido 503. Lippo Memmi 512. A. Lorenzetti 462. 510. P. Lorenzetti 506. 512. Luca Thomè 516. Martino di Bartolommeo 480. Simone Martini 468. Pacchiarotto 480. Sano di Pietro 87. A. Vanni 564.
Baptisterium 462.
Dom 266. 316. 383. 469. 470. 482. 497. 502. Arch. 266. 383. Opera 88. 144. 489. 504. 507.
Palazzo publico 502. 507. 512.
S. Ansano 508.
S. Domenico 502. Arch. 337.
S. Francesco 168. 508. Arch. 332. 337. 339.
Siena:
S. Maria dei Servi 94. 503. Arch. 384.
S. Spirito 94.
Siena, Schule von, M. 94. 95. 105. 111 und öfters.
Signorelli, Luca, M. 95. 124.
Silvester, Fr. 15. 130.
Simone Martini, M. 291—294. 462. 465. 477. 489. 494. 507. 508. 620.
Simone Napoletano, M. 95.
Sinigaglia, Kapuzinerkloster bei 80.
Siponto: Dom, Arch. 319.
Sisto, Fra, A. 379. 380.
Sixtus IV., Papst 208. 210. 211. 302.
Sogliani, M. 94.
Sordello von Mantua, Dichter 431.
Spagno, lo, M. 95 (2). 291.
Specchi, Niccolò 298.
Speculum S. Francisci und spec. perfectionis 169. 584. 587—609 passim.
Spello: S. Francesco 332.
Spinello Aretino, M. 94. 115. 126. 506. 509. 518.
Spiritualen, die 393.
Spoleto? Dom 481. 515.
S. Domenico, Arch. 336.
Spoleto, Grafen von 302.
Squarzione, M. 105.
Stanislaus, h., Leg. Darst. 288.
Stefaneschi, Jacopo Gaetano, Kard. 268.
Stefano, Maurer 209. 292.
Stefano d'Asssi, Hs. 303.
Stefano Fiorentino, M. 216. 276. 283. 287. 506. 544 ff. 569.
Stefano Tedesco, Gl.? 210.
Stephanus, h., Leg. Darst. 291. 541. 619. 620.
Strauss, Vogel, Darst. 230.
Stropeto, Grafen von 290.
Subiaco: S. Scolastica 208.
Sacro Speco 71. 83. 85. 103. 171. 207. 502. 512. 558. 562.
Suso XXIII.
Sylvester, Fr. 130.

T.

Taddeo Bartoli, M. 149. 150. 512. 540.
Tafi, Andrea, M. 497.
Tarano: S. Francesco, Arch. 336.
Tatti, Jacopo, s. Sansovino.
Tauler XXIII.

Terni: S. Francesco 95. 497. 499. Arch. 331.
S. Maria delle Grazie 95.
Terracina, Fra Tommaso da, A. 363.
Tertiarier, die 31.
Testa, Arrigo, Dichter 431.
Thau, das Zeichen des 98.
Thibaud de Marly, Dichter 556.
Thifernate, Francesco, M. 95.
Theobald, Bischof von Assisi 170. 172.
Theodoricus de Apolda 179.
Thomas, Gürtelspende an, Darst. 94.
Thomas von Aquino 56. 96. 410. 411. 413. 455.
Thomas von Celano 433. 556. 576ff. 587 bis 609 und passim.
Thomas von Ceperano (?) 577.
Thomas Spalatensis 69.
Tiberio d'Assisi, M. 95. 175. 176. 302. 316. 323.
Tiepolo, Jacopo 369.
Tintoretto, M. 91.
Tizian, M. 89. 91. 149. 150. 564.
Tobias mit dem Engel, Darst. 239.
Tommaso da Firenze, J. 302.
Tommaso da Terracina, Fr., A. 363.
Torcello: Dom 497.
Torriti, Jacopo, M. 82. 89. 251. 514.
Toscanella: S. Pietro 497.
Traini, Francesco, M. 512.
Trani: S. Maria Immaculata, Arch. 319.
Treja: S. Francesco, Arch. 381.
Tres Socii: Legende. 579ff. 587—609 und passim.
Trevi: S. Francesco, Arch. 333.
Treviso: S. Francesco, Arch. 372.
S. Niccolò, Arch. 372.
Trier: Dom 553.
Museum 553.
Trinci, Paolo 324.
Troubadours, die 54. 57. 58. 424. 430.
Tschengis Khan 402.
Tullius, Meister, M. 83.
Turin: Gallerie 149. 150.
S. Francesco 376.
Tzarnfurnari, Emanuel, M, 557.

U.

Ubertino da Casale 396. 605ff.
Uccello, Paolo, M. 89. 105.
Udine, Amatheo da 151.
Uffreducii, Sanguonius und Thomas 201.
Ugo Panziera, Fra 450.
Ugolino da Siena, M. 494. 504. 508. 515.
Ugolino di Prete Ilario, M. 465.
Ulbertino di Lanfranchus, A. 355.
Urbino: Gallerie 506.
S. Francesco 151.
S. Giovanni 472.
Urbino, Herzöge von 290.

V.

Vagnuzzo di Francesco d'Assisi 301.
Vaison, Kirchen in 320.
Valentino da Udine, Gl. 616.
Vanni, Andrea, M. 564.
Venedig: Akademie 88. 90. 95 (3). 96. 106. 122. 154. 494.
Museo Correr 82.
S. Francesco della Vigna 88. 105. Arch. 342. 384.
S. Giobbe, Arch. 342.
S. Giovanni e Paolo 541. Arch. 369f. 371.
S. Marco 83. 179. 356.
S. Maria del Carmine, Arch. 350.
S. Maria gloriosa dei frari 91. Arch. 370.
S. Maria dei miracoli 92.
S. Silvestro 96.
S. Stefano, Arch. 350.
Venedig, Schule von, M. 180.
Venosa: S. Trinità, Arch. 363.
Vercelli: S. Andrea, Arch. 207.
Veronese, Paolo, M. 91.
Verona: Gallerie 88.
Kap. del Commune 96.
S. Anastasia, Arch. 371f.
S. Bernardino 105. 106. 122. 128. 133. 160. 169. 177. 475. Arch. 334.
S. Eufemia, Arch. 334.
S. Fermo, Arch. 333.
Verrocchio, Andrea, B. M. 472.
Verulam, Baco von 410.
Viara, Familie 370.
Vicenza: S. Corona, Arch. 373.
S. Lorenzo, Arch. 372.
Victorinus, h., Darst. 273. 291. 619.
Vidale, Troubadour 430.
Vignola, Giac. B. de, A. 322.
Vincentius, h. 619.
Vinea, Petrus de 32. 401. 431.
Vinstigen, Heinrich von, Erzb. 553.
Vipera, Antonio, A.? 381.

Visconti, Federigo, Erzb. v. Pisa 336
Vita, Frate in Lucca, Musiker 457.
Vitale da Bologna, M. 505. 515.
Vite, Antonio, M. 136. 441.
Viterbo: S. Maria della verità, Arch. 331.
Viti, Timoteo, M. 93.
Vittore Pisanello, M. 469.
Vittoria, Alessandro, B. 88.
Vivarini, Alvise, M. 90. 469.
Vivarini, Bartolommeo M. 95.
Volterra: S. Francesco 518. Arch. 333. S. Girolamo 527. 538. 540. 541.
Voragine, Jacobus a 98. 501.

W.

Waldenser, die XVIII. XX. 18 ff. 51. 398. 409. 482. 568.
Waldus, Petrus 7. 18. 19. 21. 23. 416.
Walther, Herzog von Athen 297.
Walther von der Vogelweide 53. 54. 425. 428. 432.
Wenzeslaus von Böhmen 202.
Werinher von Tegernsee, Dichter 501.
Wilhelm von St. Amour 395. 409.
Wolfram von Eschenbach 431.

Z.

Zacharias, h., Darst. 617.
Zaganelli, Francesco, M. 93. 95.
Zalfanus, Petrus, Fr. 170.
Zambonus, Maurer 355.
Zampa, Franceschino, A. 213.
Zelatores, die 393.
Ziani, Marco 342.
Zingaro, Antonio, M. 541.
Zoccolanti, die 398.
Zurlengo, Antonio 349.

TAFELN

Abb. 1. Franz schenkt einem Armen seinen Mantel.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 2. Franz sagt sich von seinem Vater los.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 3. Innocenz III. ertheilt Franz die Erlaubniß zu predigen.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 4. Franz predigt vor Honorius III.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 5. Franz vor dem Sultan.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 6. Die Stigmatisation.
Giotto: Fresko in S. Croce, Florenz.

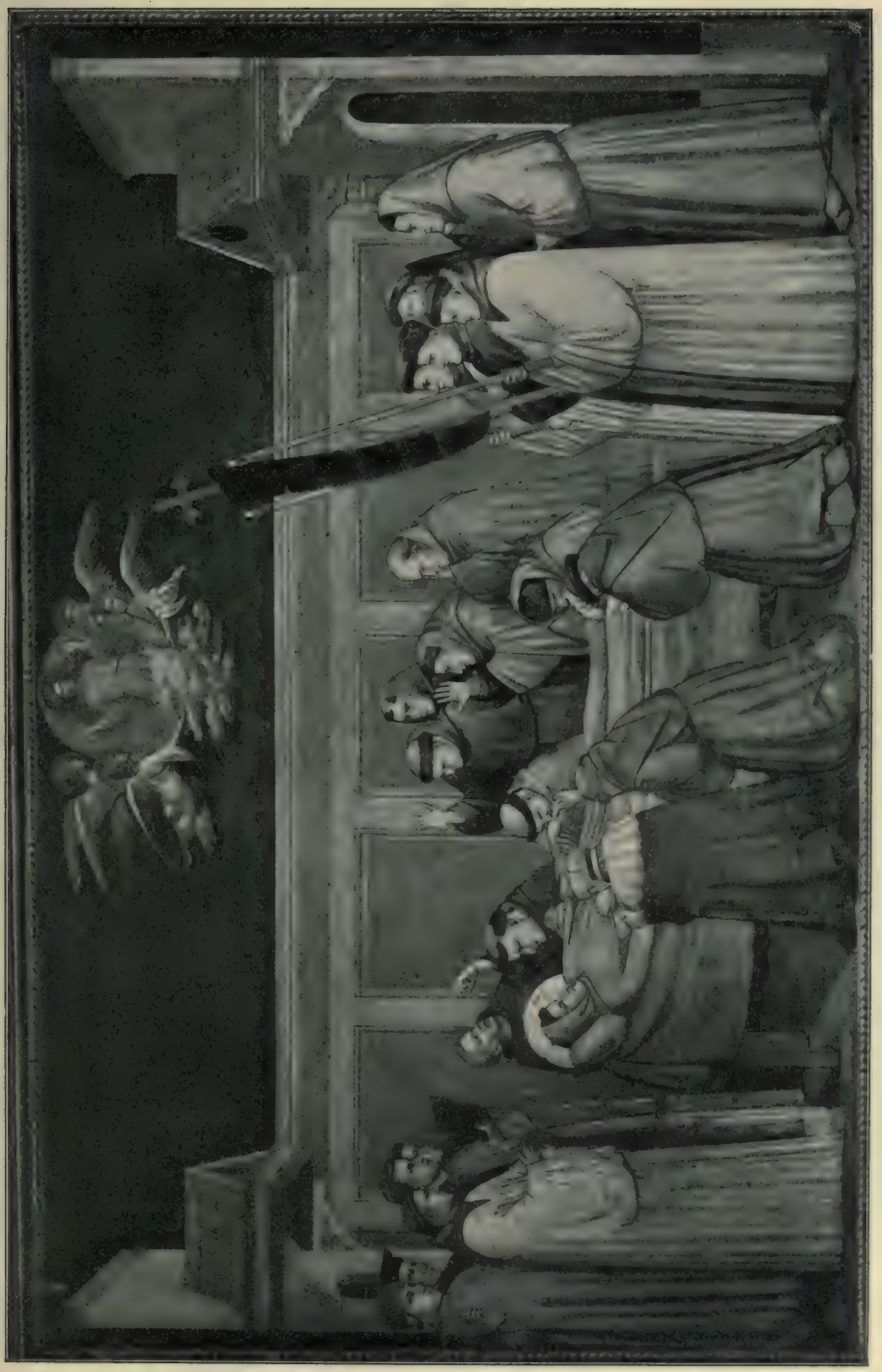


Abb. 7. Der Tod des Franziskus.
Giotto: Fresko in S. Croce, Florenz.

Abb. 8. Franz predigt den Vögeln.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 9. Bildniß des Franz im Sacro Speco zu Subiaco.

Abb. 10. Bildniß des Franz in S. Maria degli Angeli bei Assisi.

Abb. 11. Bildniß des Franz. Schule von Siena.
Akademie zu Siena.

Abb. 12. Wie dem Jüngling gehuldigt ward.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 13. Die Vision des Palastes.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 14. Die Vision Innocenz III.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 15. Die Vision des feurigen Wagens.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 16. Die Vertreibung der Dämonen aus Arezzo.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 17. Die wunderbare Tränkung des Durstigen.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 18. Die Erscheinung des Franz auf dem Kapitel zu Arles.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 19. Die Stigmatisation.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 20. Die Vision des Augustinus und des Bischofs von Assisi.
Giotto: Fresko in Assisi.

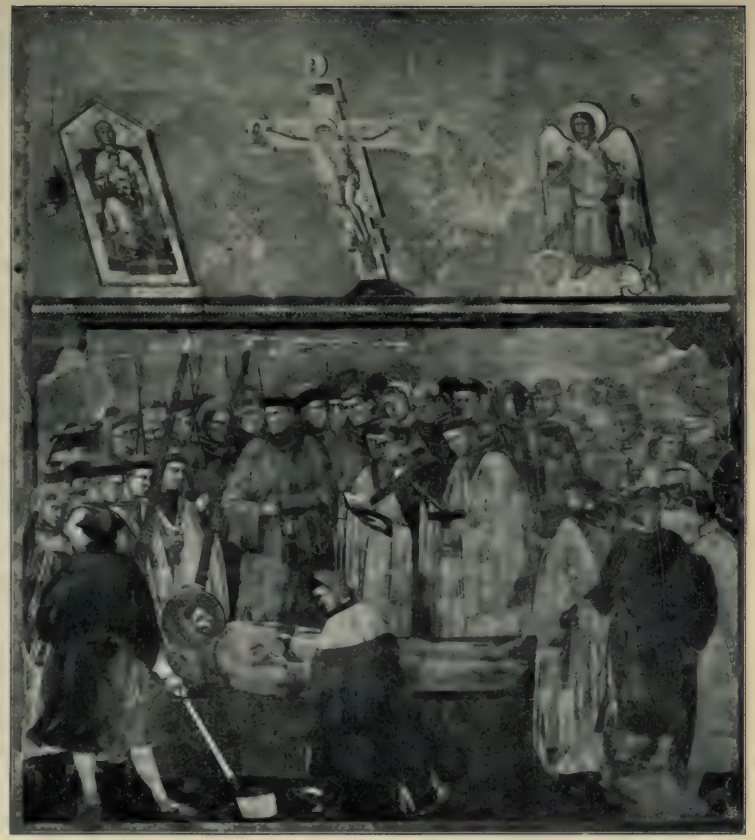


Abb. 21. Die Bekehrung des Hieronymus.
Giotto: Fresko in Assisi.

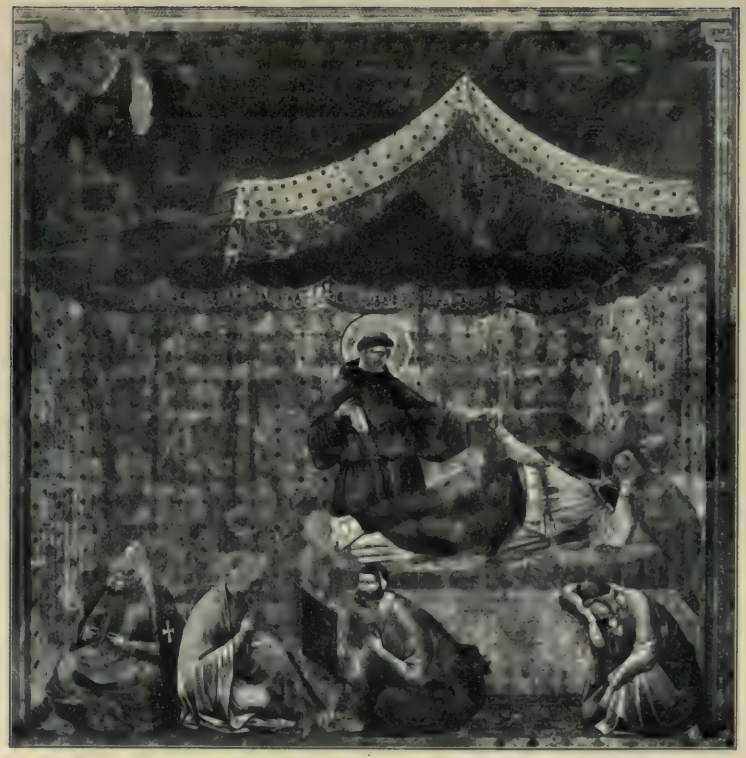


Abb. 22. Die Vision Gregors IX.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 23. Die Befreiung des Häretikers Petrus.
Giotto: Fresko in Assisi.

Abb. 24. Franz und Dominicus.

Andrea della Robbia: Relief in Florenz.

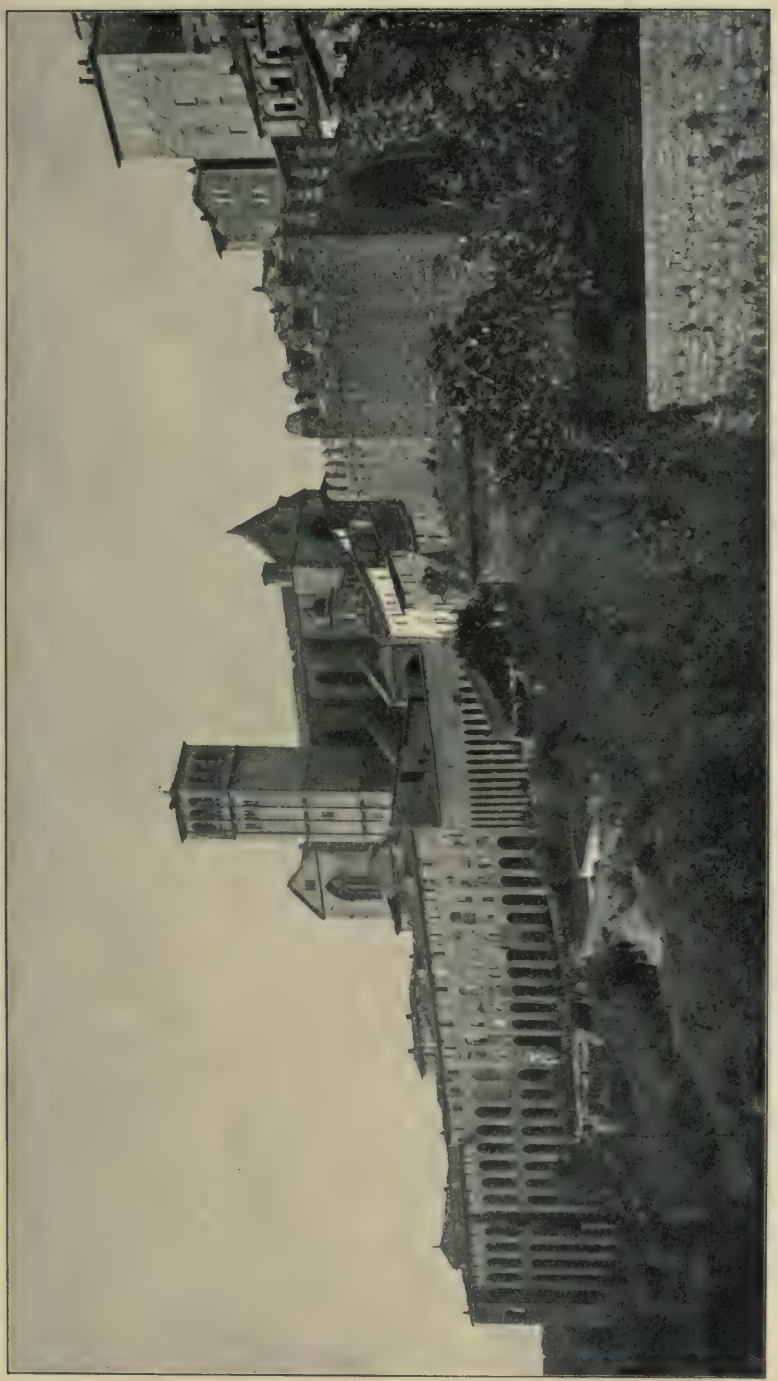


Abb. 25. Kirche und Kloster San Francesco in Assisi.

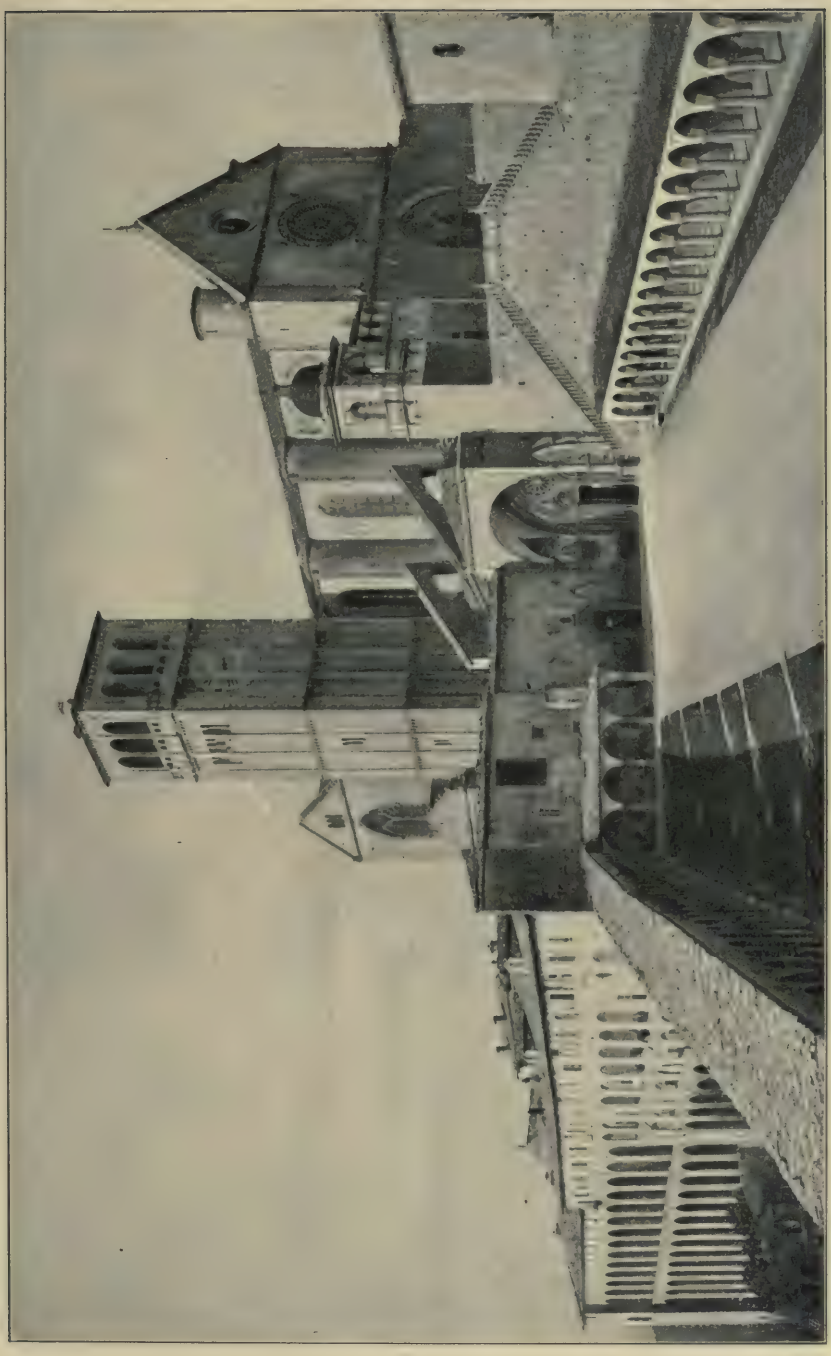


Abb. 26. Die Kirche S. Francesco in Assisi. Südansicht.

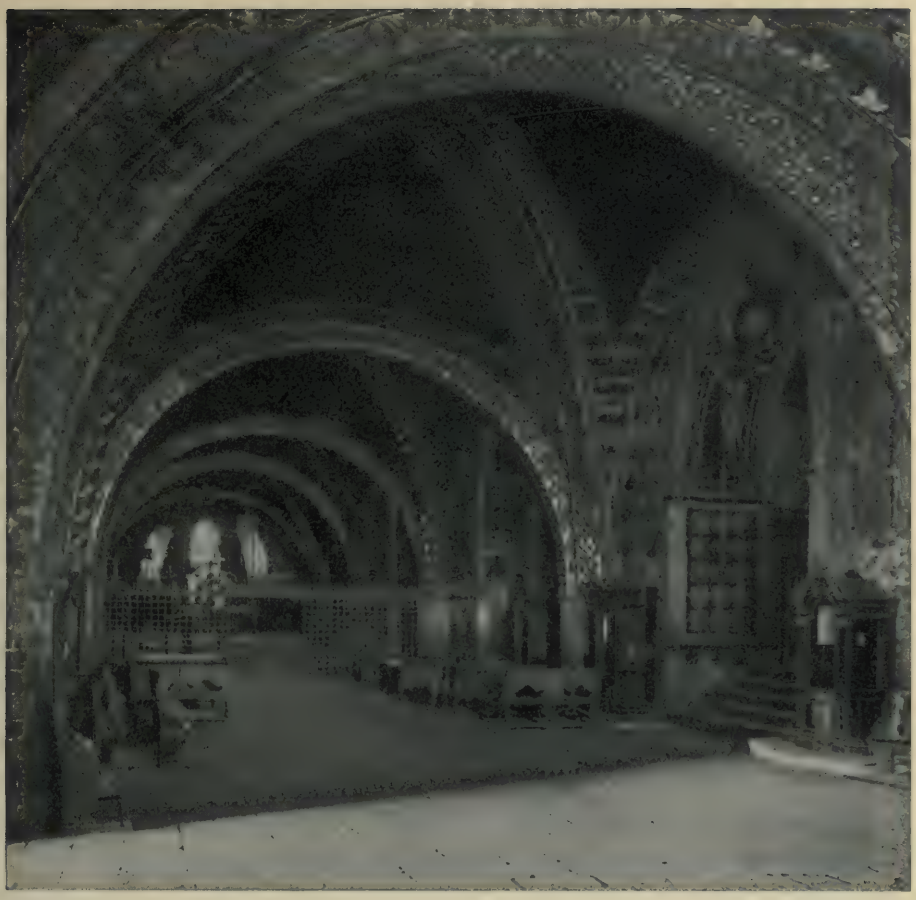


Abb. 28. Die Unterkirche von S. Francesco in Assisi.

Abb. 30. Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi.

Abb. 31. Ansicht der Kirche S. Francesco zu Assisi von Westen.

Abb. 32. Das Südportal und Vestibül der Unterkirche S. Francesco in Assisi.

Abb. 33. Cimabue: Madonna.
Fresko in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi.

Abb. 34. Das Opfer Isaak's.

Cimabue's Schule: Fresko in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi.

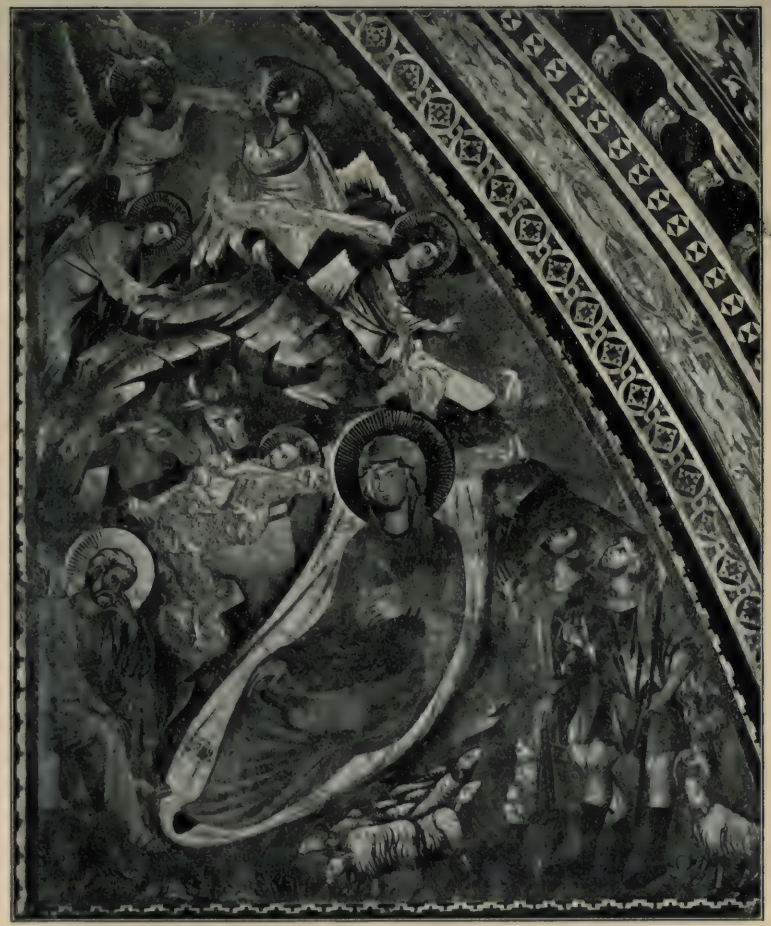


Abb. 35. Die Geburt Christi.

Cimabue's Schule: Fresko in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi.

Abb. 36. Jakob am Lager Isaak's.
Giotto: Fresko in der Oberkirche zu Assisi.

Abb. 37. Der Tod des Edlen von Celano.
Giotto: Fresko in der Oberkirche zu Assisi.

Abb. 38. Chiara und ihre Nonnen beweinen von S. Damiano den todten Franz.
Giotto: Fresko in der Oberkirche zu Assisi.

Abb. 39. Wunder des h. Nicolaus.
Giotto (?): Fresko in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi.

Abb. 40. Das Grabmal des Gian Gaëtano Orsini in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.

Abb. 41. Die h. Magdalena und der Bischof Tebaldo Pontano.
Giotto: Fresko in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.

Abb. 42. Die Kommunion der h. Magdalena.

Giotto: Fresko in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.

Abb. 43. Grabmal des Johann von Brienne in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.

Abb. 44. Franz betet in S. Damiano.
Giotto: Fresko in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi.

Abb. 46. Die Kirche S. Pietro in Assisi.

Abb. 47. Die Kirche S. Maria degli Angeli bei Assisi.

Abb. 48. Die Kirche S. Chiara in Assisi.

Abb. 55. Die Kirche S. Croce in Florenz.

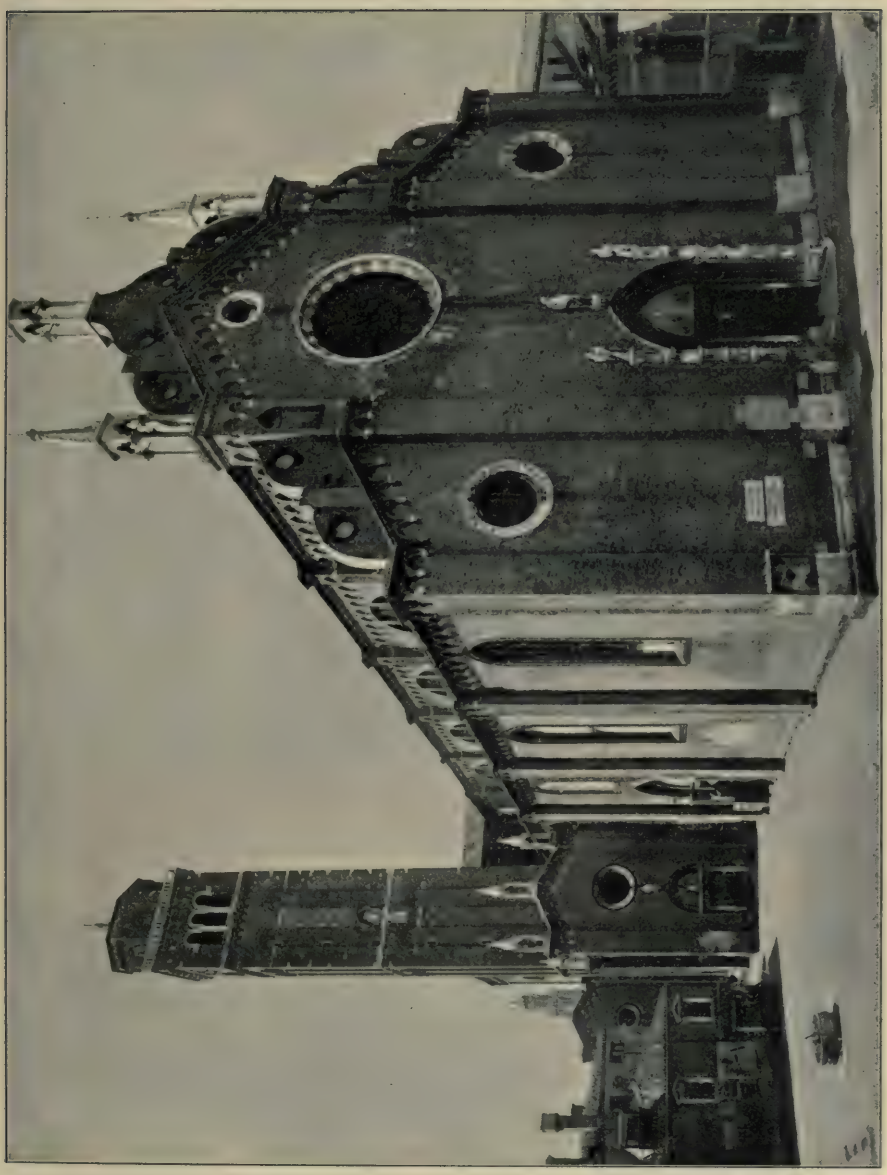


Abb. 62. S. Maria gloriosa dei Frari in Venedig.

Abb. 66. Jacopone da Todi.
Gemälde von Antonio Vite (?) im Dom zu Prato.

Abb. 67. Die Weihnachtsfeier zu Greccio.
Giotto: Fresko in der Oberkirche zu Assisi.

Abb. 68. Die Anbetung der h. drei Könige.
Giotto: Fresko in der Unterkirche zu Assisi.

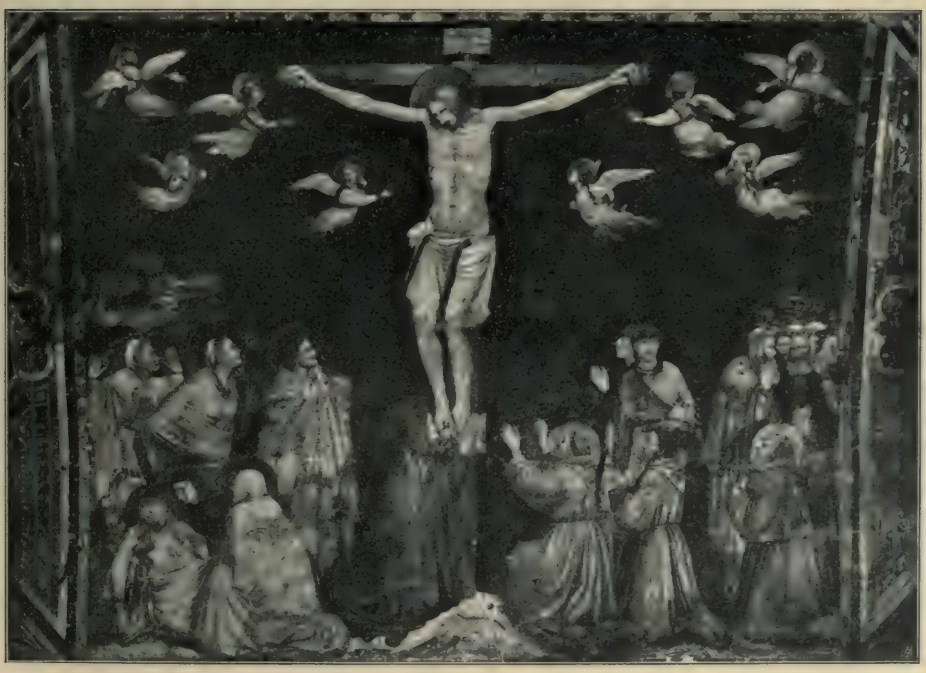


Abb. 69. Die Kreuzigung Christi.
Giotto: Fresko in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi.

Abb. 70. Maria mit dem Kinde.
Giotto: Oberkirche von S. Francesco zu Assisi.

Abb. 71. Maria mit dem Kinde.
A. Lorenzetti: Siena, S. Francesco.

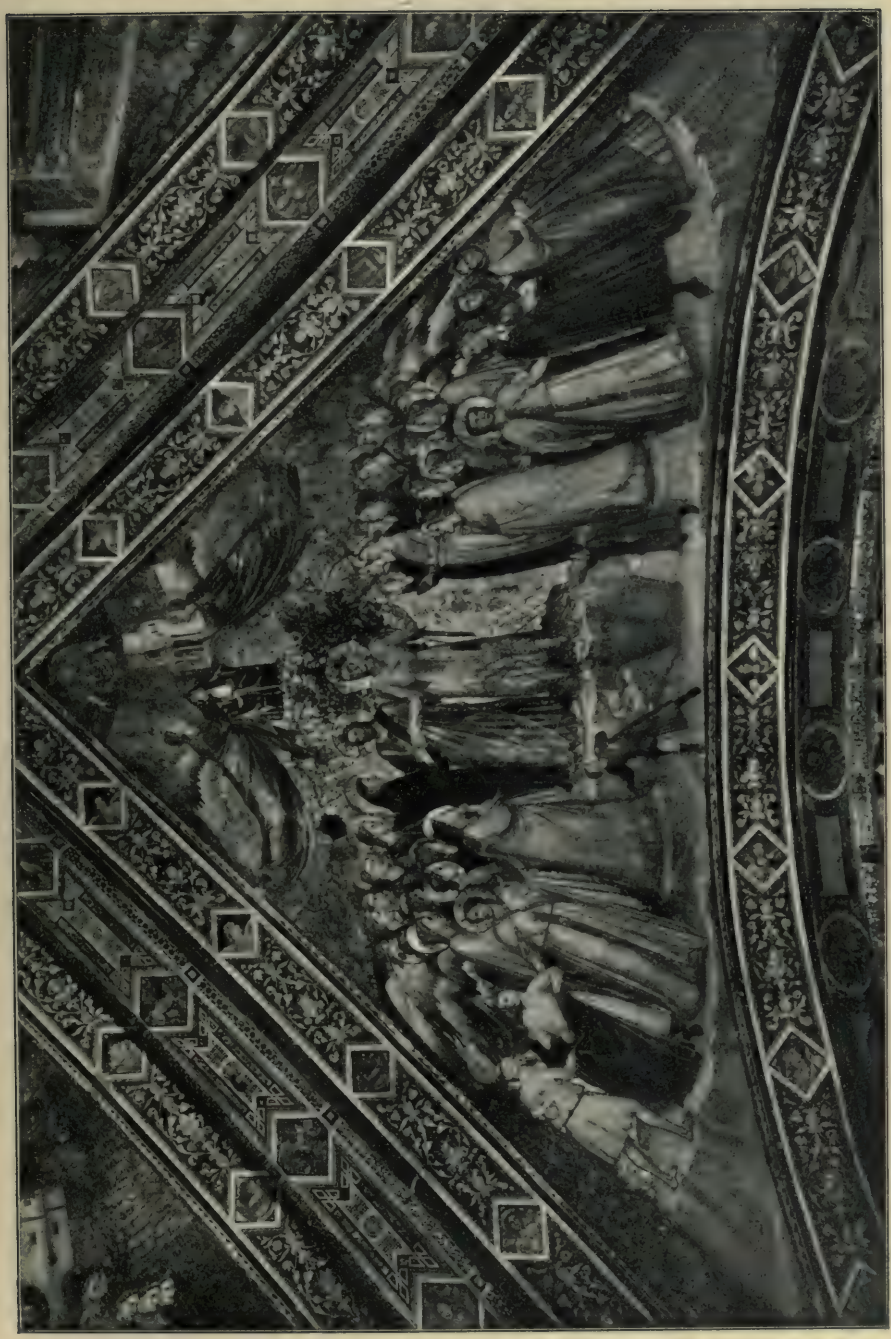


Abb. 72. Die Allegorie der Armuth.
Giotto: Fresko in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi.

Abb. 73. Die Allegorie der Keuschheit.

Giotto: Fresko in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi.

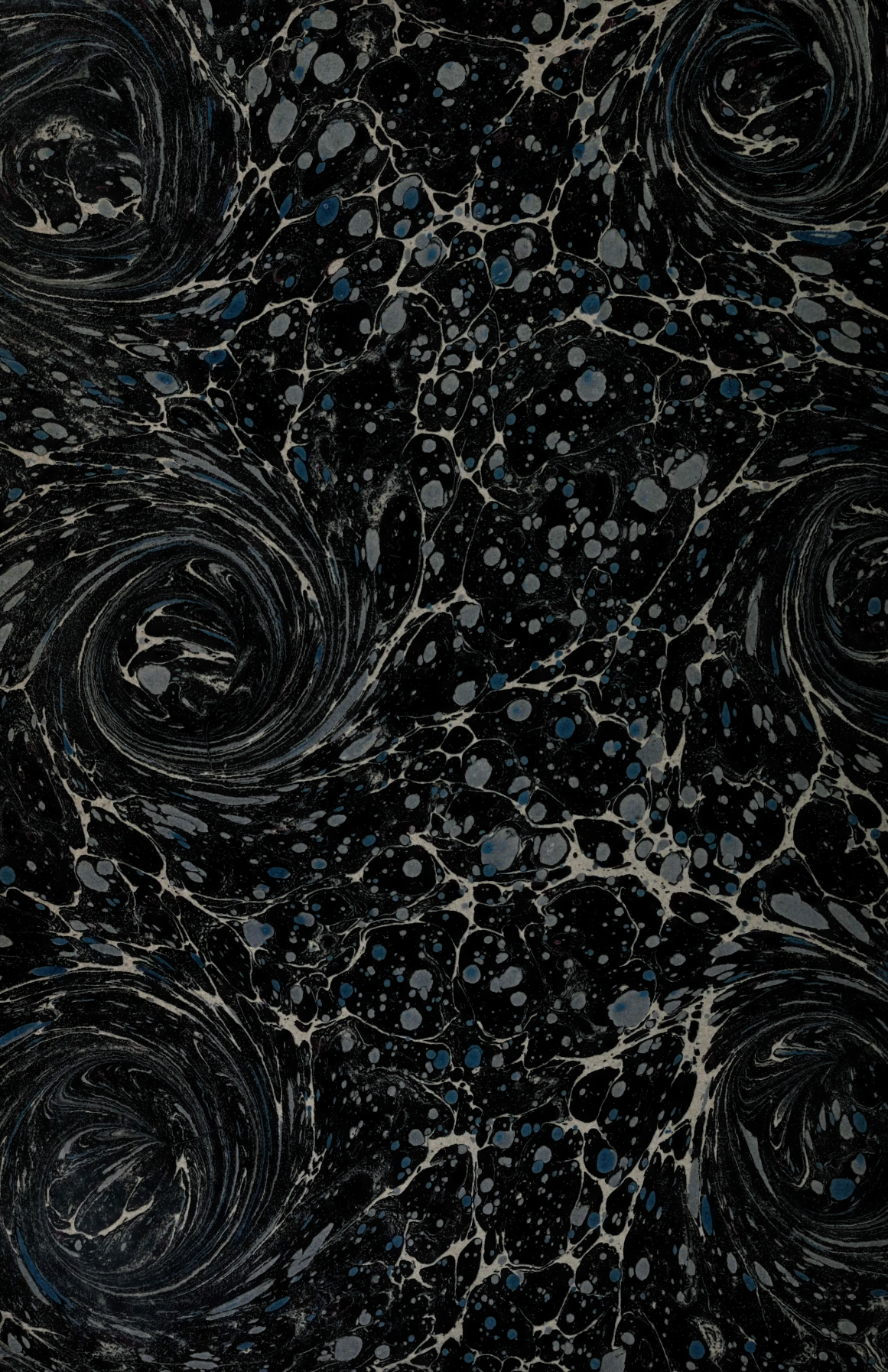
Abb. 74. Die Allegorie des Gehorsams.

Giotto: Fresko in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi.

Abb. 75. Die Glorie des h. Franziskus.

Giotto: Fresko in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi.

Abb. 76. Allegorie der Vergänglichkeit.
Giotto: Fresko in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi.



PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
8080
F72T46
1904
c.1
ROBA